ГРАДАЦ

часопис
за књижевност
уметност и културу

100'101

ГРАДАЦ

Часопис за књижевност, уметност и културу
Број 160–161
Година 33.
2006–2007.

Уредник
Бранко Кукић

Редакција
Бранко Кукић, Милосав Мариновић, Милијан Милошевић, Радојко Николић и Миленко Пајић

Дизајн
Миле Грозданић

Часопис издају
Дом културе Чачак и
Уметничко друштво Градац

Штампа
Зухра, Београд
Витановачка 15

Адреса редакције и телефони
Часопис **Градац**, Дом културе,
32000 Чачак, 032/225-070, 227-431

mail: zaum@eunet.yu
www.gradac.org.yu

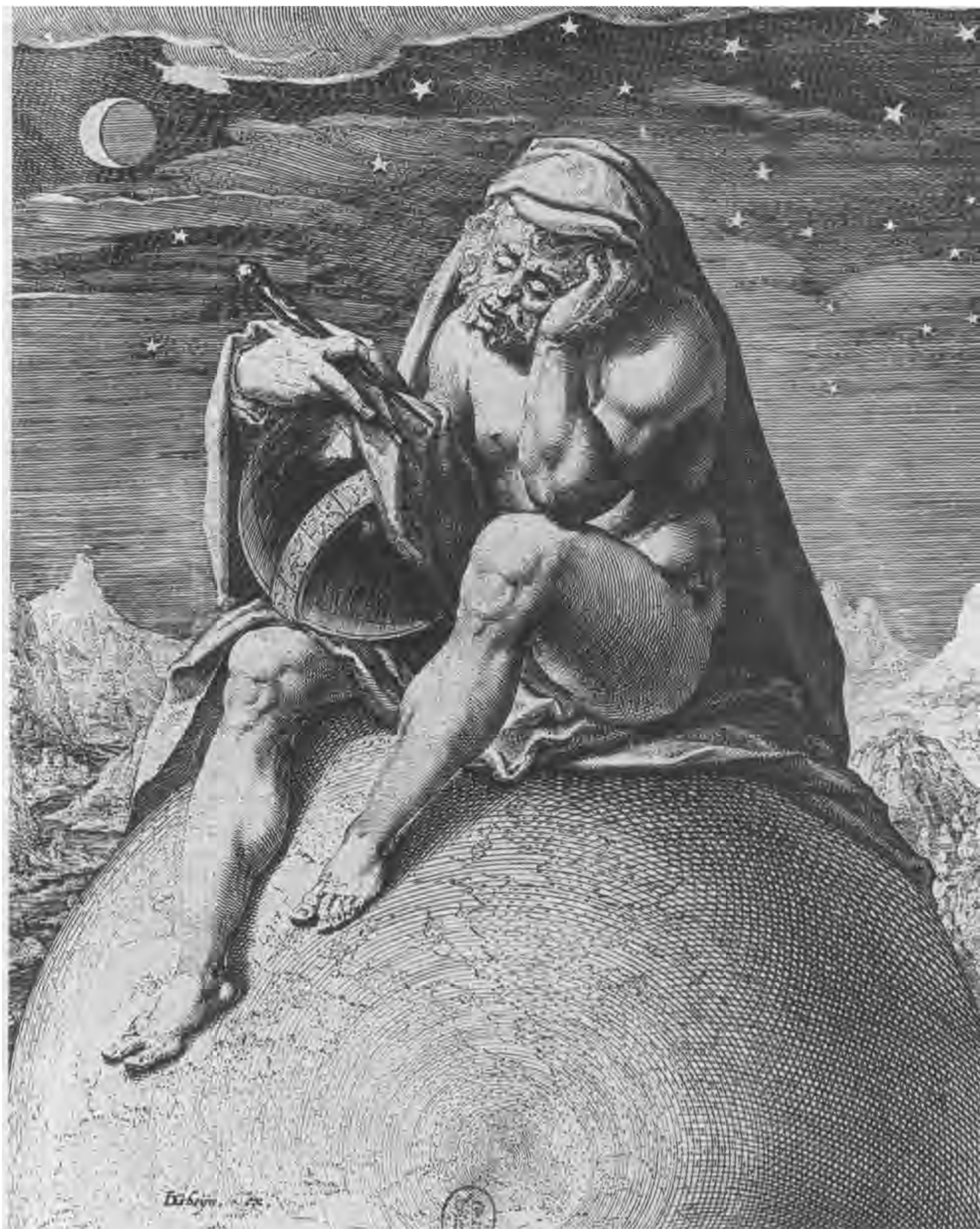
160'161

САДРЖАЈ

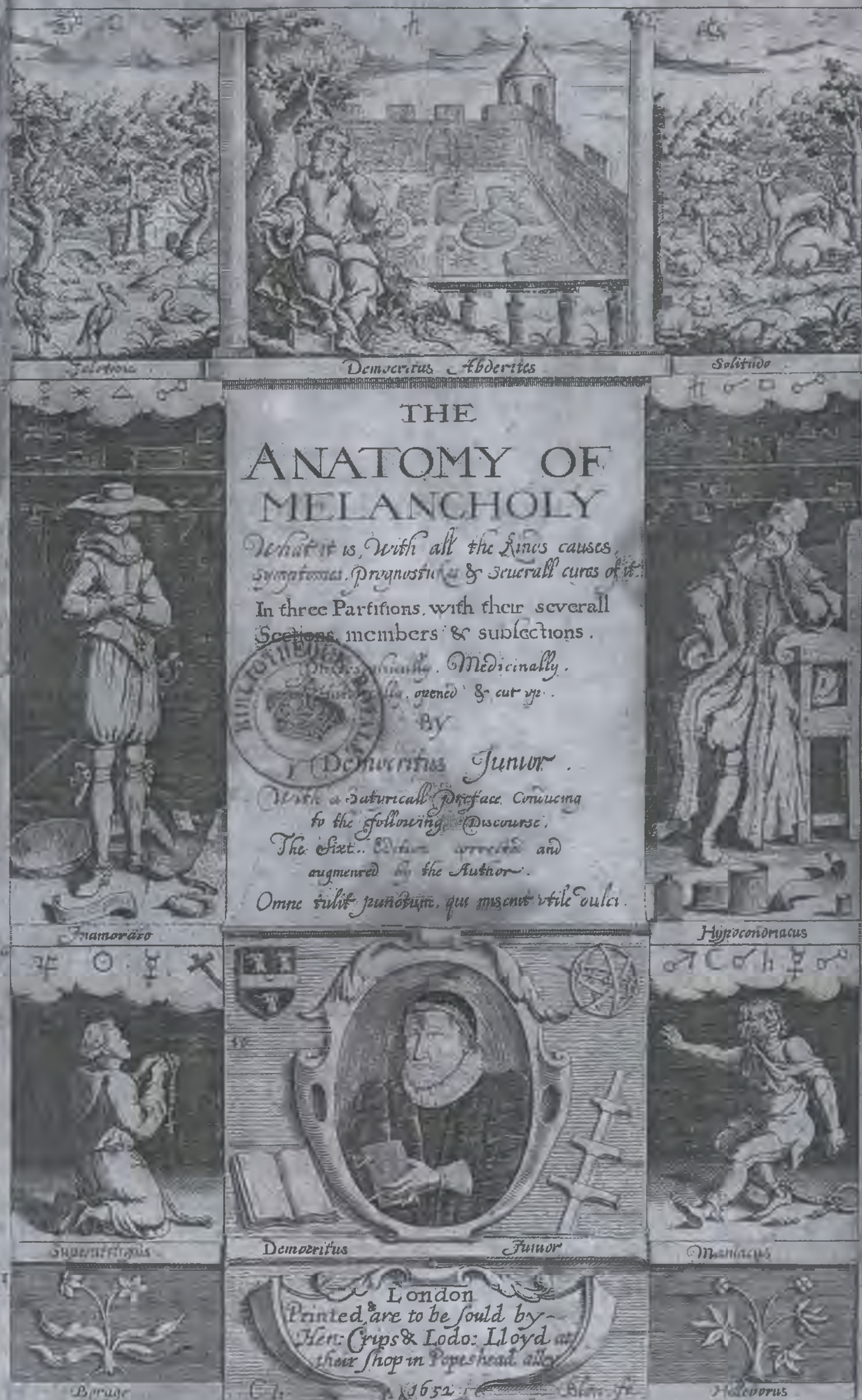
Овај двоброј је приредила Славица Батос

Албрехт Дирер, *Melencolia I*, 1514, бакрорез, 24 x 18,9см

Ханс Себалд Бехам, *Melencolia*, 1539, бакрорез



Јакоб де Гејн II, *Melancholicus*, 1596, бакрорез, 23 x 17,2см

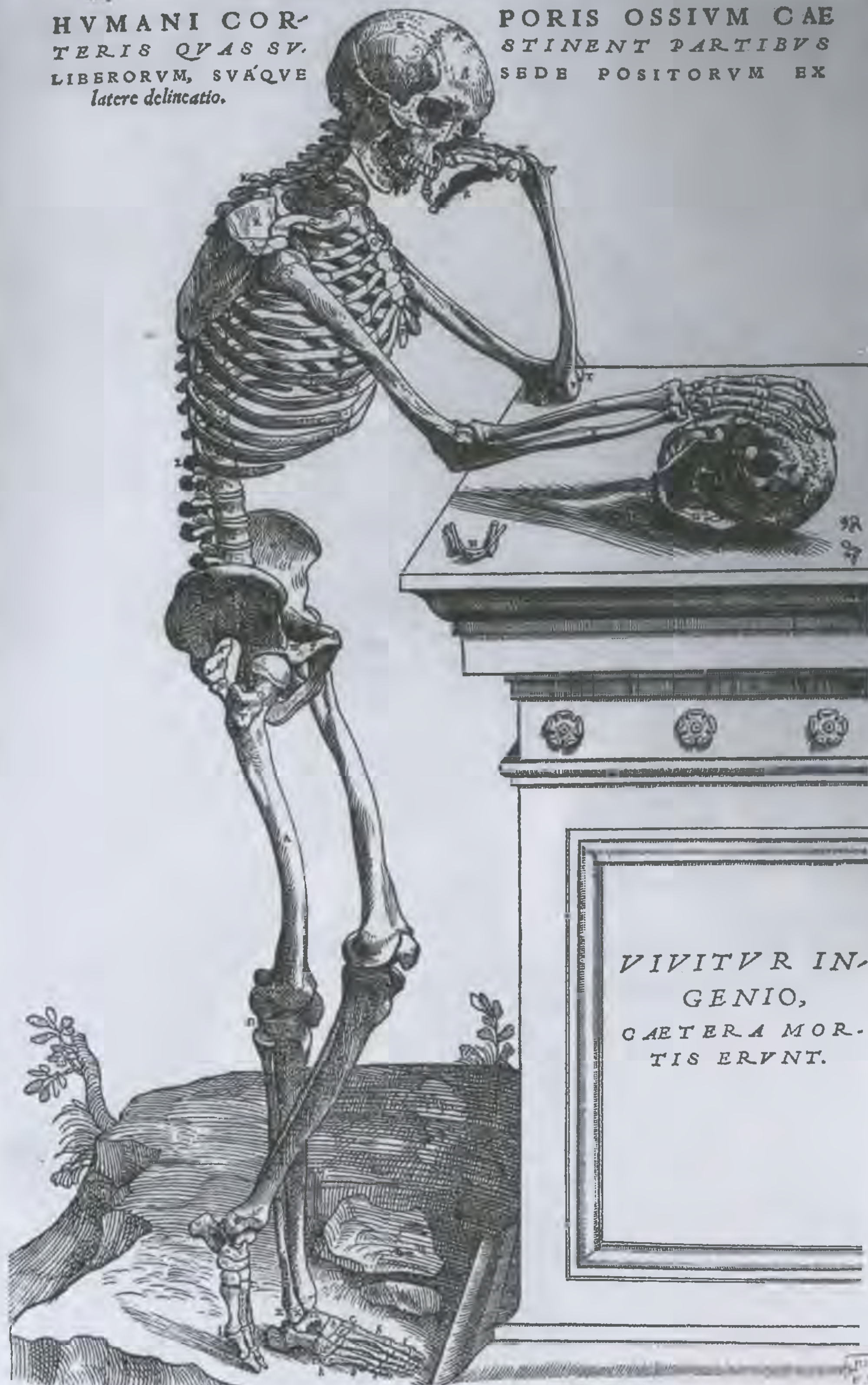


Роберт Бартон, *Анатомија меланхолије*, насловна страна издања из 1652.

Салваторе Роса, *Демокрит медитира*, 1662, бакрорез, 47 x 28см

Ђузепе де Рибера, *Песник*, 1630, бакрорез

Франциско Гоја, *Каприс 43*, 1799, бакрорез и бакропис



Андреас Весалијус, *Људски костур виђен с бока*, 1543, дрворез, 41 x 28,5 x 5,5см

Шарл Мерион, *Стриг* (*Демон, пола човек-пола птица*), 1853, бакрорез

Ајант, скулптура из Мале Азије, између 24. и 14. г. пре н. е., Време владавине императора Августа, бронза, висина 29см

Ђорђо де Кирико, *Меланхолија*, 1912, уље на платну, 78,5 x 63,5см

Paſſio Chriſti ab Alberto Durer nu
renbergenſi effigiata cũ varij generis carmi
nibus Fratris Benedicti Chelidonij
Muſophili.

O mihi tantorum, iuſto mihi cauſa dolorum
O crucis O mortis cauſa cruenta mihi.
O homo ſat fuerit, tibi me ſemel iſta tuliſſe.
O ceſſa culpis me cruciare nouis.

Албрехт Дирер, *Човек боли*, насловна страна *Малог страдања*, 1511, дрворез, 13 x 9,4см

Доменико Фети, *Меланхолија*, 1618–1623(?), уље на платну, 172,5 x 128,2см

Јан Корнелис Вермејен, *Св. Јероним медитира*, XVI век, уље на дасци, 38,7 x 47,3см

Жерар де Сен Жан, *Св. Јован Крститељ*, 1480–1485, темпера на дасци, 42 x 28см

Јохан Хајнрих Фисли, *Езелин Брађиаферо, удубљен у мисли, поред Медине коју је убио јер му је била неверна за време његовог боравка у Светој земљи*, око 1780, уље на платну, 50,8 x 61см

Жорж де ла Тур, *Магдалена са кандилом*, око 1640–1645, уље на платну, 128 x 94см

Едвард Мунк, *Меланхолија*, 1892–1893, уље на платну

Висент Ван Гог, *Портрет доктора Пола Гашеа*, 1890, уље на платну, 68 x 57см

Зоран Мушич, *Сива фотеља*, 1998, уље на платну, 162 x 130см

Рон Муек, *Без наслова* (*Big Man*), 2000, полиестер, 203,8 x 120,7 x 204,5см

Лица и обличја меланхолије

Славица Батос

□

Кад туга и бојазан трају дуго… Трајање је уграђено у прву дефиницију меланхолије. Реч „меланхолија“ такође траје, у неизмењеном облику – ево већ више од два миленијума. Од толиког трајања се, изгледа, и уморила. Раскошно семантичко здање, грађено и дограђивано вековима, као да се под тежином сопствених значења напросто урушило. Један писац је недавно рекао: „Ни меланхолија није више оно што је била.“

За данашњег човека, чак и оног образованијег, меланхолија је синоним за тужно расположење коме су, најчешће без неког специјалног разлога, склоне залудне госпођице, песници и старци. Нешто као сетно сањарење у смирај дана, и у смирај живота. Већини људи потпуно је непознато да је меланхолија, више него иједно друго душевно стање (више него љубав и радост), уграђена у културну заоставштину западњачке цивилизације. Да је готово непрегледан списак дела која, само у свом наслову, садрже реч меланхолија и да је она повезана са целокупном историјом филозофије, медицине, религије, алхемије, астрологије, литературе и уметности.

Људи су меланхолију искусили пре него што су јој наденули име и име претворили у писани траг. Први сачуван запис о умору од живота и осећању празнине и неспокоја које га прати, налазимо на једном египатском папирусу из 1850. године пре наше ере. Ближе нама, Хомер, за кога Жан Старобински каже да је на почетку свих слика и свих идеја, описује самотна лутања хероја Белерофонта, осуђеног на јад и тескобу зато што се замерио боговима. У хомерском свету, каже исти аутор, као да је за комуникацију човека са својим ближњима потребно божанско јемство; Белерофонтова депресија само је психолошки вид напуштања човека од стране виших сила.

У сасвим други регистар смешта нас песникиња Сапфо. Губитак вољеног бића је извор најжешће туге. Душевни бол и телесна патња нераскидиво су повезани и све говори у прилог томе да болест душе долази упараво отуда што имамо тело. За историју меланхолије ово је један од важнијих момената иако се њен стручни, психопатолошки аспект, као и њено име, везују за оснивача модерне медицине – Хипократа. Дефиниција с почетка овог текста њему припада. Хипократ, значи, дефинише меланхолију као тугу и бојазан који трају дуго времена и који су, у суштини, повезани са једним нарочитим телесним састојком, по имену црна жуч (*mélaina cholé*). Та тамна, смоласта супстанца, кад је има превише или кад јој је састав поремећен, изазива у људима тмурно расположење али их, на неки загонетан начин, чини и интелигентним.

Овде смо на прекретници у развоју појма, на пресудном месту после кога ништа више неће бити исто. У суштини, све се своди на једну реченицу, тачније, на једно питање приписано Аристотелу: „Како то да су меланхолични сви они изузетни појединци, који су изванредни у филозофији, политици, поезији или у вештинама уметности, а неки од њих до те мере као да пате и од тегоба које изазива црна жуч?“ Са овим питањем, које полази од тврдње да постоји неоспорна веза између меланхолије и генијалности, меланхолија стиче неку врсту привилегованог статуса. Она више није само темперамент и/или душевни поремећај, она постаје обележје великих људи.

Антички модел меланхолије, заснован на хипократској теорији о четири телесне течности, показаће се виталнијим и плодотворнијим чак и од, ништа мање времешне, хришћанске концепције, која је тегобу у души довела у везу са грехом и са ђаволом лично. Овим двема развојним линијама врло брзо ће се придружити и трећа, произишла из постхеленистичке и арапске астрологије. Астролошка традиција меланхолике подводи под злокобни утицај Сатурна – бога или планете, свеједно – али некима од њих, баш као и Ари-

стотел, истовремено признаје и извесну интелектуалну надмоћност. Иста та мисао, обогаћена платоновском темом о песничком лудилу, доживеће праву апотеозу у епохи ренесансе. Уздигнута на ниво интелектуалне моћи, меланхолија постаје нека врста царског друма ка спознању света и посебно ка креацији. Управо у контексту тих идеја, велики теоретичар уметности Ервин Панофски понудиће, неколико векова касније, тумачење најпознатије графике на свету, Диререве „Меланхолије I" .

За разлику од туге, која је, изгледа, превише једнолична да би занимала уметнике и филозофе, меланхолија фасцинира мноштвом својих обличја. Тајанствена је, некохерентна, неухватљива... Болест тела или болест душе? Носталгично сањарење или темперамент? Егзистенцијална празнина или самоубилачко лудило? Духовна чамотиња или исходиште најузвишенијих стремљења? Ово семантичко изобиље колико је било подстицајно за поезију или филозофију толико је било неподобно за психијатријску праксу. Оснивач француске психијатрије Ескирол препустио је „меланхолију" песницима и моралистима, а за душевну болест чији је доминантан симптом осећање туге смислио је име „липеманија". Нови термин се, међутим, није укоренио. Са енглеског језичког подручја ускоро ће стићи „депресија" и, ма колико то чудно изгледало с обзиром на њено етимолошко порекло (улегнуће у тлу, зона смањеног атмосферског притиска), нова реч ће из нозографских класификација истиснути све пређашње одреднице тешког душевног поремећаја обележеног афектом туге. Занимљиво је да је Фројд за овај поремећај ипак задржао назив меланхолија, а да је депресијом означио његов најмучнији, најупадљивији симптом – који се, у блажем облику, среће и код других неуроза. Фројдов избор вероватно је био условљен германском лингвистичком традицијом, која прави разлику између морбидног душевног стања и осећања празнине праћеног потиштеношћу и теском (*Schwermut*).

Ових неколико наведених аспеката меланхолије, без икаквих претензија на исцрпност или било коју врсту хијерархије, ту су само да наговесте распон одабране теме. Нажалост, приређивач ће исто то морати да каже и за текстове који следе, иако је приликом њиховог избора вођено рачуна о чињеници да су неки од њих апсолутно незаобилазни. Ту се, пре свега, мисли на Аристотела, Хипократа, Бартона, Панофског и Фројда. Било би скоро забавно, да није фрустрирајуће, рећи да ова мала антологија меланхолије показује управо симптоме феномена којим се бави: осећање празнине, недовољности, недостатка нечега што би морало бити ту – а чега нема. Читалац ће се с правом запитати зашто нема овог или оног писца, зашто је изостављена тема меланхоличног пејзажа у сликарству, зашто нема ни речи о меланхолији у музици или кинематографији... На ова и сва будућа слична питања приређивач има само један одговор: циљ је био да се одшкрину врата једне помало заборављене одаје. Ко у ту одају уђе откриће да се из ње рачвају многобројни ходници и отварају нова врата.

■

Меланхолија у башти грчког корена

Жан Старобински

Жан Старобински, професор историје идеја на женевском универзитету и теоретичар књижевности светског угледа, по образовању је и психијатар. Странице које следе издвојене су из докторске дисертације Историја лечења меланхолије, *која, ево већ скоро пола столећа, представља незаобилазну референцу у свим текстовима који се баве загонетном „сатурновском бољком". Из њих се може видети да је меланхолија, без обзира на претпостављене узроке, још у антична времена била схватана као тегоба која захвата подједнако и тело и дух. Издвојивши је из уско медицинског контекста, ослушкујући песнике, филозофе и уметнике исто толико колико и лекаре, Старобински је меланхолији дао заслужено место у историји идеја целокупне цивилизације.*

Емблематичне фигуре

Меланхолију, као и толико других болних стања везаних за људско постојање, људи су искусили и описали много пре него што су јој наденули име и дали медицинско објашњење. Хомер, који стоји на почетку свих слика и свих идеја, беду меланхолије нам приказује у три стиха. Прочитајте поново, у шестом певању *Илијаде* (стихови 200–203) повест о Белерофонту, који необјашњиво трпи бес богова: „Али када и он свима боговима баш омрзну / По пољу по алејскоме сам самцијат луташе он / Изједајући души зазрио је куд људи ходе." Јад, самоћа, одбијање сваког додира са људима, луталачки живот: за ту пустош нема разлога, јер Белерофонт, храбар и правичан, није починио никакав злочин према боговима. Баш напротив: за своје недаће, за своје прво изгнанство, има да захвали својој врлини; сва искушења дошла су му отуда што је одбио грешне љубавне понуде једне краљице коју повређено самољубље преображава у прогонитељку. Белерофонт се одважно суочио са дугим низом мука, победио је Химеру, избегао заседе, изборио се за своју земљу, своју супругу, своје спокојство. И тада му се све руши, у тренутку када је изгледало да му је све дато. Да ли је у борби исцрпео животну енергију? Да ли је, у недостатку нових противника, окренуо свој бес против себе? Оставимо се те психологије, које код Хомера нема. Запамтимо, напротив, веома упечатљиву слику изгнанства које му је наметнула божанска одлука. Богови, сви заједно, сматрају да ваља прогањати Белерофонта: јунак, који је тако добро умео да одолева прогањању људи, није кадар да се бори против мржње богова. А онај кога прогања свеопште непријатељство Олимпљана више не налази задовољство у сусрету са људима. Ево шта мора привући нашу пажњу: у хомерском свету, све се дешава као да је за комуникацију човека са својим ближњима, као да је за праведност његовог пута потребно божанско јемство. Када сви богови одбију да учине ту милост, човек је осуђен на самоћу, осуђен да се „гризе од јада" (што је облик *аутофагије*), на тескобна лутања. Белерофонтова депресија само је психолошки вид тог напуштања човека од стране виших сила. Када су га напустили богови, он остаје без било какве моћи и храбрости да би могао остати међу својим ближњима. Неки тајанствени бес који га притиска одозго удаљава га од стаза које су утрли људи, ставља га изван сваког циља и сваког смера и смисла. Да ли је то лудило, *манија*? Не: у бунилу, у *манији*, човека покреће или настањује нека натприродна сила чије присуство он осећа. Овде је све удаљавање, одсуство. Изгледа нам као да Белерофонт лута у празнини, далеко од богова, далеко од људи, у бескоачној пустињи.

Како би се ослободио свог „црног" јада, меланхолик нема другог избора него да чека или да поново придобије божанску наклоност. Пре него што буде могао

[8]

да се обрати људима, треба да га неко божанство врати у милост које је био лишен. Треба да престане то стање напуштености. Међутим, воља богова је хировита.

Али, Хомер је и први који помиње снагу лека, *pharmakona*. Мешавина египатских трава, тајна коју поседују краљице, *nepenthes*, устук од сете, успављује патње и обуздава ујед жучи. Право је да Јелена буде та за чију љубав је сваки човек спреман да заборави на све, која има повластицу да дели напитак заборава: овај ће ублажити жаљење, учинити да сузе усахну на неко време, довести до резигнираног прихватања непредвидљивих божанских одлука. Управо у *Одисеји* (певање четврто, стих 219 и следећи), спеву о довитљивом јунаку и хиљадама његових домишљатости, било је умесно видети како се појављује чудесна смеша уз помоћ које човек смирује муке потекле од хировите судбине и бурног живота.

Ако нам, дакле, Хомер даје митску слику меланхолије, у којој човекова несрећа настаје отуда што је пао у немилост богова, такође нам предлаже и пример фармацеутског умирења бола, који уопште не настаје услед мешања богова: то је сасвим људска техника (окружена, несумњиво, неким обредима) изабира биљке, цеди, меша, таложи њихова истовремено токсична и благотворна начела. Свакако, прелепа рука која налива напитак несумњиво повећава делотворност лека, који такође садржи и чарање. Белерофонтова туга потекла је са Савета богова; али у Јелениним ормарићима се налази лек.

Хипократски списи

„Када стрепња и туга опстају дуго времена, то је меланхолично стање“ (Хипократ, *Афоризми*). Ето како се појављује *црна жуч*, густа, мрачна супстанца која нагриза, што дословно значи реч „меланхолија“. То је природна лучевина тела, као што су то *крв*, као *жута жуч*, као *слуз*. И, попут других лучевина, може је бити превише, може се изливати из свог уобичајеног лежишта, запалити се, покварити се. Из тога настају различите болести: епилепсија, махнитост (манија), туга, повреде коже, итд. Стање које данас називамо меланхолија само је једно од многобројних израза патогене моћи црне жучи, пошто њена превелика количина или промена каквоће ремете *изономију* (то јест, складну равнотежу) лучевина.

Вероватно је то што су уочили црно повраћање или столицу, грчким лекарима дало идеју да се налазе пред излучевином једнако темељном као и остале три. Тамна боја слезине им је, површним повезивањем, омогућила да претпоставе да је тај орган природно седиште црне жучи. И дух је налазио задовољство што може да успостави тесну везу између четири лучевине, четири квалитета (суво, влажно, топло, хладно) и четири елемента (вода, ваздух, земља, ватра). Чему су се могла придружити, како би био сачињен симетричан свет, четири раздобља живота, четири годишња доба, четири правца у простору из којих дувају четири различита ветра. Меланхолија је, путем аналогије, била повезана са земљом (која је сува и хладна), са предстарачким добом, са јесени, опасним добом у које црна жуч има највећу снагу. Тако настаје кохерентан космос чија се темељна подела на четири дела налази и у људском телу, и где је време само правилно смењивање четири годишња доба.

Сведена на своје тачне мере, „меланхолија“ је један од незаобилазних састојака *кразе**, која чини стање здравља. Чим она почне да преовлађује, равнотежа је поремећена и затим следи болест. То све значи да наше болести потичу од неслоге самих елемената од којих се састоји наше здравље.

Систем од четири лучевине није јасно утврђен у расправи *Природа човека*, која

* *krasis:* уравнотежена мешавина телесних сокова.– *Прим. прев.*

се традиционално приписује Полибију, Хипократовом зету. Друге расправе, као што је *Древна медицина*, изгледа прихватају постојање већег броја лучевина, од којих свака има посебне одлике. Научна спекулација несумњиво је одиграла важну улогу у прихватању „црне жучи" као четвртог партнера, поред крви, слузи и жуте жучи. Популарна и ирационална уверења свакако су се такође умешала. Док медицинско учење није добило облик, у Атици се крајем V века веровало у психичку штетност црне жучи. Управо придев *melancholos* користи Софокле како би описао смртоносну отрованост крви лернејске хидре, којом је Херакле натапао своје стреле. Кентаур Нес, кога је убола једна од тих стрела, од тога је умро; отровна својства хидре пренела су се, по други пут се растопивши, на жртву. Када је Дејанира сакупила Несову крв, она јој је послужила да натопи чувену тунику: у додиру са њом, Херакле је задобио неподношљиву опекотину која ће га навести на јуначко самоубиство.

Овде сусрећемо леп пример *супстанцијалне имагинације* (овај термин зајмимо од Гастона Башлара): меланхолични отров је тамна ватра која делује и у најмањим дозама и остаје опасна у олигодинамичким концентрацијама; то је двострука мешавина у којој се злокобне моћи црне боје и разорних својстава жучи међусобно појачавају. Црно је злокобно, једна његова страна везана је за ноћ и смрт; жуч је опора, јетка, горка. У неким хипократским текстовима се прилично јасно показује да је црна жуч замишљана као производ концентрације, нешто као талог који опстаје после испаравања водених чинилаца других лучевина, а пре свега жуте жучи. За црну жуч везан је застрашујући углед концентрисане супстанце која је у малој запремини скупила максимум активних, агресивних, нагризајућих моћи. Много касније, Гален ће црној жучи приписати чудну виталност: она „гризе и напада земљу, надима се, ври, ствара плихове сличне мехурима који се дижу на супи када ври". На срећу, друге лучевине у здравом организму утичу на то да се она разреди, обузда, да умери насилност. У добро дозираној мешавини, њена штетност постаје мања и слабија. Али, треба се пазити од најмањег излива црне жучи! Треба се пазити од њеног и најмањег загревања: незнатна количина пореметиће сваку равнотежу. То је, од свих лучевина, она чије је варирање најбрже и најопасније. Попут гвожђа, пише у једном Аристотеловом тексту, црна жуч може да пређе из крајње хладноће у најжешћу врелину. И угрожава сам разум.

Туга и стрепња сачињавају, код Старих, главне симптоме болести меланхолије. Али обична разлика у локализацији лучевине црне жучи утицаће на значајне промене у симптомима: „Меланхолици обично постају епилептичари, а епилептичари меланхолици; код та два стања, које ће се од њих појавити пре него оно друго, одређује правац којим болест крене: ако се усмери на тело, биће епилепсија; ако се усмери на интелигенцију, меланхолија" (Хипократ, *Епидемије*).

Овде се појављује извесна недоумица. Реч „меланхолија" означава природну лучевину која може и да не буде патогена. А иста реч означава и менталну болест која настаје услед претеране количине или услед кварења те лучевине уколико се пре свега тиче „интелигенције". У сваком случају, та слабост не долази без извесне повластице: она доноси надмоћ духа, прати јуначко позвање, песнички или филозофски геније. Та тврдња, коју налазимо у Аристотеловим *Проблемима*, имаће значајног утицаја на културу Запада.

Један лек – кукурек – вековима ће остати лек против црне жучи, па отуда и против лудила. Биће то узорити лек, чије само име је довољно да укаже на употребу коју му је наменила традиција. У XVII веку ниједном читаоцу није био потребан коментар како би схватио оне Лафонтенове стихове у којима се зец руга корња-

чи: „Кумо моја, очистиће он вас / са четири зрна кукурека."

Чак и када престане да се употребљава, медицинске расправе и речници наставиће да говоре о њему, обезбедивши му академски опстанак: почетком XIX века, кукурек још заузима значајно место у медицинским енциклопедијама, где већина аутора (Пинел, Пелтан) излаже разлоге који су их навели да коначно напусте такво лечење; али други, попут Казнава, покушавају да му нађу оправдање према савременом укусу, позивају се на „контрастимулизам".

Кукурек који су Стари користили како би се избацила црна жуч био је екстракт или уварак корена биљке *Helleborus niger*, или можда понекад *Helleborus viridis*, који је мање токсичан. Знамо да активни принцип те биљке из породице љутића, који има извесног кардиотоничног ефекта, изазива пре свега дијареју и повраћање. Пошто иритира слузокожу, екстракрт кукурека може изазвати црну или сукрвичаву столицу: стари су тако имали илузију да ослобађају организам вишка црне жучи.

Ако је употреба тако снажног пургатива као што је кукурек изгледа неопходна лекару-хипократовцу, то је врло често зато да би се тако надокнадило „природно" избацивање које је било прекинуто: напад меланхолије често је приписиван изостанку менструације, крварењу хемороида или цурењу гноја из коже. Црна жуч постаје патогена зато што се више не избацује. Спонтано поновно успостављање њеног протока тада се сматра као појава која слути на добро: „У меланхолији са нападима френитиса, поновно јављање хемороида је повољан знак" (Хипократ).

Та теорија је задуго остала уважавана; ради лечења или олакшавања тегоба меланхолицима, треба „позвати" напоље лучевину која се повукла. И аутори из тако скорашњег времена као што су Ескирол или његов ученик Калмеј, мада потпуно одбацују хуморалну теорију, и даље препоручују такозване „ревулзивне" методе: корисно је изазвати дерматозу; пуштање крви из вулве или ануса треба да „замене хемороиде" или да поново успоставе „менструални одлив"; дрен, вантузе, рубефацијенција, служиће истој сврси. И када аутори из XIX века стављају пијавице на слепоочнице болесника, они само селективно „прочишћавају" главу, о чему се први помен налази у Хипократовом тексту. Стари су још давали и сијалагогичне лекове, односно лекове који иритирају слузокожу носа, односно ериничнa средства. Треба ли код меланхолије пуштати крв? Прикладност те мере такође ће представљати предмет расправа које ће се продужити све до XIX века. То је тежак проблем за савесне присталице хуморалне патологије: одиста, шта да се ради ако болест потиче од злосрећног мешања крви и црне жучи? Мора постојати могућност да се уклони вишак црне жучи, а да се при том организам не лиши крви која му је неопходна. Пуштању крви може се дати чвршће оправдање ако се меланхолија припише „преоптерећености капилара у мозгу", као што ће то чинити извесни аутори из XVIII и XIX века. Није редак случај да наиђемо на старе или заостале технике, које се одржавају захваљујући угледу који су стекле као делотворне и опстају прибегавајући оправдањима и рационализацијама које се периодично подмлађују. Такав је случај са терапеутским начелом које је дуго поштовано: оно које препоручује вађење органске супстанце чије изобиље ремети равнотежу међу органима и омета функције мозга.

Гален

Ако и не уноси новине у терапије које прописује, Гален мора привући нашу пажњу из другог разлога: он утврђује опис и дефиницију меланхолије који ће бити ауторитет све до XVIII века, па и даље. Подела коју он предлаже послужиће као оквир за све што ће бити писано о лече-

њу те болести. Медицински радови из средњег века, ренесансе и барокног доба само су, великом већином, учена парафраза Галена, на различите начине украшени новим доказима и обогаћени неким новим рецептима. Води се рачуна о свакој појединости, али грађевина остаје цела: дуго времена оригиналност се неће састојати у оспоравању традиционалног знања, него у његовом даљем оптерећивању, гомилању. На крају, пренатрпаност изазива покрет који ће све збрисати. Али тај покрет нико није имао моћ да одлучно изврши. Галеново схватање меланхолије није нестало одједном, него се полако крунило.

За Галена, меланхолија непорециво потиче од црне жучи: хуморална патологија, коју су различите античке школе оспоравале или доводиле у питање, овде поново добија пуну снагу. Али вишак црне жучи може се испољавати и развијати на различитим местима у организму, сваки пут изазивајући нове симптоме.

Најпре, може се десити да се кварење крви ограничи само на енцефалитис: „А то се дешава на два начина, било да лучевина црне жучи ту продре са неког другог места, било да настане на том месту. Односно, њу ствара значајна топлота места, која пали жуту жуч или најгушћи или најцрњи део крви."

Друго, може се десити да се црна жуч рашири кроз вене целог организма. Мозак ће и том случају бити нападнут, али само „услед опште слабости". Када се пусти крв из руке, ако хоћете да будете сигурни, она је веома црна и веома густа. Немогуће је преварити се!

На крају, наилазимо на случај у којем „болест потиче из стомака". Тада долази до зачепљења, стазиса, опструкције, до надимања у регији хипохондријума – и отуда назив хипохондрична болест. Она се испољава кроз подригивање, врућину, споро варење, скупљање гасова. „Понекад такође наиђу снажни болови у стомаку који се шире на леђа; болесник понекад повраћа вруће и киселе супстанце, које надражују зубе. Из надутог стомака пуног црне жучи, испарења се пењу у мозак, помућују интелигенцију и стварају симптоме меланхолије." Према класичној дефиницији, хипохондрија је, дакле, органска болест која захвата област горњег абдомена, где се нагомилава вишак црне жучи и одакле се токсична испарења пењу у мозак. Нозографи, који су се бавили класификацијом болести према њиховим специфичним својствима, у XVIII и почетком XIX века (Боасије де Соваж, Килен, Пинел) хипохондрију су још дефинисали као спој стварних поремећаја у варењу и претеране бриге болесника за своје здравље. Овај последњи чинилац, који је у почетку био само додатни симптом, на крају ће постати средишња и главна чињеница.

Гален веома речито заговара теорију „испарења": гасовима који се пењу из стомака објашњавају се не само црне мисли, него и неке халуцинације; оне помрачују дух, стварају ендогене визије аналогне ентоптичним сликама:

„Најбољи лекари слажу се у томе да није реч само о тим слабостима, него и о епилепсији, и све оне нападају главу, а потичу из стомака. Меланхолици су увек обузети стрепњама; али фантастичне слике не јављају им се увек у истом облику. Тако је један замишљао да је сачињен од љуштуре, па је зато избегавао све пролазнике у страху да га не здробе... Други је страховао да Атлас, уморивши се од тежине света који носи на плећима, не продрма мало свој терет и да тако не згњечи и себе, и све нас побије... Постоје разлике међу меланхолицима... Све њих обузима стрепња, туга, али не желе сви да умру. Има, напротив, и таквих код којих је сама суштина меланхолије страх од смрти. Други ће вам изгледати чудни, боје се смрти, а у исти мах је прижељкују... Баш као што спољашња тама изазива страх код готово свих људи... исто тако и боја црне жучи, помрачујући седиште интели-

генције онако како то чини тама, ствара стрепњу..."

Избројали смо, дакле, три различите врсте меланхолије:

1. меланхолична слабост смештена у мозгу;

2. општа слабост, при чему црна жуч прелази у крв целог организма, укључујући и мозак;

3. меланхолична слабост првобитно смештена у нивоу стомака и органа за варење – хипохондријума – која путем гасова и испарења допире до мозга.

Бартон ће, 1621. године, још врло строго следити ову поделу, додајући љубавну меланхолију (за коју је и Гален знао) и религиозну меланхолију, модернију болест. А Бартон је само један од многих „зналаца".

Из ове поделе лако се могу извући правила лечења. Нема потребе лечити стомак ако је седиште болести у глави; а ако је нападнут цео организам, како занемарити пуштање крви и купке?

„Желим да наведем следећи догађај којем су моји пријатељи били сведоци: уз помоћ бројних купки и укусне и влажне хране, излечио сам такву меланхолију без икаквог другог лека, зато што неугодну лучевину, пошто није дуго боравила у телу, није било тешко одстранити."

Али ако болест већ дуго траје, лечење ће бити веома тешко. Наравно, тада треба још строже поштовати дијету која забрањује црно месо (козије, говеђе, овчије, магареће, камиље, зечије, месо дивљег вепра, лисице, пса, итд.); избегаваће се купус, сочиво, хлеб од мекиња, тешка црна вина, стари сиреви. Овде пратимо, према свим последицама, квалитативну интуицију која указује на штетне моћи црног и опорог. Тамна и „јака" храна претходи оном црном испарењу које помрачује наш дух. Таква храна, осим тога, пуна је туге и стрепње. Треба прибегавати веселој, светлој, жутој, благој храни богатој благотворном влажношћу.

Када би меланхолија потицала само од „меланогене" хране, лако би било ослободити је се или се од ње заштитити. Али, опасност лежи на још једном месту: патолошка црна жуч је остатак сагоревања, нека врста густог катрана, који се и сам може упалити. То је нека врста хуморалног угља. Каква је само токсична моћ, разорна агресивност супстанце кадре да се упали и поново сагори! Наиме, све телесне супстанце могу, после прве упале, да се преобразе у „сагореле" лучевине: сагорела жуч, сагорела крв, које улазе у страшни метаболизам црне боје. Густи катран који сагорева како би оставио још црњи и гушћи талог: то је тешка материја која помрачује дух.

Интервенција филозофа

Медицинска учења чији смо преглед управо изнели за меланхолију прописују готово искључиво соматско лечење. Њима можемо придружити и ауторе који су дошли после Галена: Александра из Тралеиса, Орејбасија, Павла Егињанина, Аетија. Видели смо да њима није непозната могућност да меланхолија има душевно порекло; није им непозната вредност извесних психолошких мера: проветрена места, ни превише светла ни превише мрачна; занимање, забава, умерена активност, утеха коју пружају ситна задовољавања таштине, удаљавање предмета или особа које могу изазвати бол. Али, по самој својој дефиницији, меланхолија подразумева физичку слабост и тражи лечење које пре свега делује на поремећаје у телу. Када би била постављена таква дијагноза, лекар би се несумњиво нашао пред прилично наглашеном општом слабошћу, и пацијент би наизглед обавезно деловао као тежак болесник коме је хитно потребно лечење. Ипак, у сумњивим случајевима, лекар је остављао и могућност да се прогласи ненадлежним. Баш као што интерниста, у наше време, неке

своје пацијенте шаље психологу или свештенику, древни лекар могао је прибећи, у случају оних који су му деловали превише или премало оболели у телу, томе да их пошаље Асклепију или филозофима. Наравно, лекар би наставио да одређује дијету, да прописује дневни програм купки и вежби: само, уколико му се чинило да није у питању органски поремећај, ублажавање туге и бриге више није било у његовој надлежности. Преко које границе заиста постоји меланхолички поремећај, то јест лудило? Почев од којих симптома је неопходно прибећи кукуреку? Древни лекар није занемаривао то питање које се тиче саме дефиниције стања болести. Добар лекар, наоружан науком, има моћ да донесе одлуку: он прави разлику између тога шта јесте а шта није болест, и чинећи то, понекад ће се сукобити са општим мишљењем. Он човека кога јавност сматра за болесника може прогласити здравим у духу. И обратно.

Нема ничега поучнијег у том погледу од *Писама* која се приписују Хипократу. Ти текстови су, свакако, апокрифни и из каснијег доба, али њихова неаутентичност нимало им не одузима вредност откровења... Абдерићани су позвали великог лекара да лечи једног од њихових најгласовитијих грађана, филозофа Демокрита, који је полудео. Хипократ је дошао, пошто је претходно обавио све припреме за лечење кукуреком. Али, као добар клиничар, најпре је затражио да поразговара са пацијентом. Демокрита затиче у врту, утонулог у проучавање анатомије.

Започињу разговор о најузвишенијим питањима физике и филозофије. Није потребно ништа више како би се Хипократ убедио да је његов саговорник савршено ментално здрав. За лудило га оптужују само зато што га погрешно схватају. Ако лудила има, онда је оно пре захватило Абдерићане. Долазак лекара све је вратио на своје место: његова одлука, његово виђење преокренуло је ситуацију. Народ је у Демокриту видео болесника; али у ствари, то јест према лекарском суду, који у тој области има снагу закона, наводни лудак је једини потпуно разуман човек. Народ је тај који треба да се лечи – под условом да кукурека има довољно, и да народ призна да је скренуо. Роберт Бартон нашироко коментарише ту анегдоту; Лафонтен ће је узети за сиже једне од својих басни (*Демокрит и Абдерићани*). Чим би имао средстава, Римљанин из времена царства користио је услуге лекара, кога је свакодневно консултовао. У томе видимо, модерним језиком речено, хипохондријску склоност ништа мање наглашену од ове услед које савремена цивилизација погодује њеном изванредном развијању. Али, у извесним случајевима депресије и анксиозности, древни човек се обраћао другима, а не лекару. Понекад би то био мистагог, а понекад филозоф.

Ако је у антици постојала психотерапија за депресивна стања, наћи ћемо је у филозофским списима, у облику моралних поука или „утеха". Шта је друго већина Сенекиних писама и расправа о моралу ако не психолошке консултације које су биле одговор на веома присне захтеве узнемиреног пријатеља? Наравно, Сенекина „клијентела" не показује изразите знаке психозе: он своје савете дели „помало анксиознима", неуротичарима, нестабилнима, то јест, онима који би данас помоћ затражили од психоанализе. Он нуди „психотерапију подршке" људима који живе под Нероновим опасним погледом... *Taedium vitae* и *nausea*, на које се Квинт Серен жали Сенеки, одаје, у модерним очима, много пре депресију неуротичног типа него ендогену меланхолију: он тражи савете како да прекине оне узнемирујуће душевне промене од којих не успева да се отргне. И Сенека одговара лепом анализом досаде (*De tranquilitate animi*) које ће се сетити Бодлер: „Бол који нас мучи не налази се на местима на којима смо, он је у нама; немамо снаге да

поднесемо било шта, нисмо кадри да истрпимо бол, немоћни смо да уживамо у задовољству, нестрпљиви смо у свему. Колико само људи призива смрт пошто су се, покушавши сваку врсту промене, вратили истим осећајима, не могавши да искусе ништа ново, и у самом окриљу блаженства узвикују: Шта! Опет иста ствар!“

Како се ослободити тог гађења и тескобе? Да ли ће бити потребно да се подвргнемо строгим и непоколебљивим захтевима врлине? Да припремимо вољу на јуначку борбу? Сенека не тражи толико. Он не говори мудрацу, који је срећан и способан за велике ствари. Он жели да га разуме и следи обичан човек, чију колебљивост и слабост унапред познаје. Савети које пружа надохват су свакоме: треба знати како смењивати напор и опуштање, самоћу и разговор; не треба се стално окретати истом предмету; треба оставити неколико сати за игру и забаву; не треба заборавити да тело има потребу за сном, па му треба давати довољне порције, без претеривања и без шкртарења. Треба уносити промене у живот шетњама и путовањима. И вино, под условом да се не пређе преко границе веселог пијанства, понекад може имати ослобађајући учинак. (Овде видимо да филозоф дозвољава уживања која лекар најчешће забрањује.)

Несрећном колебању узнемирене душе, која се нигде не осећа добро, Сенека супротставља идеал разноврсног живота у покрету, у којем човек себи даје право да према својој вољи одређује ритам смењивања задовољстава и обавеза, поштујући при том темељне ритмове природе. Оно што би на први поглед могло да зачуди јесте то што један стоик заговара опуштање: али стоички систем не одобрава напетост која превазилази захтеве природног закона. Зато Квинт Серен не треба да се везује превише високим захтевима савршенства. Том саговорнику кога прогања идеал никада довољно чисте ни довољно активне грађанске свести, Сенека одговара тако што представља лакшу и блажу слику његове стварне дужности. Покушава да олакша јаде пријатељу кога мучи тескоба тако што ће ублажити превише строге захтеве моралне свести (или захтеве онога „над-ја“) који га муче. Спокојство душе није непроменљива, окамењена мудрост; то је „слободно, лагодно кретање без сударања и без плаховитости“.

Поуку коју даје Сенека даће и Гете. Размишљајући, у *Истини и поезији*, о културним приликама и клими који би погодовали стварању *Вертера*, он анализира „згађеност над животом“ и дефинише је као недовољно учествовање у ритмовима природе: „Свако задовољство у животу засновано је на враћању ствари из спољашњег света. Смењивање дана и ноћи, годишњих доба, цветова и плодова, и свега онога што нам долази у тачно утврђеним периодима, у чему можемо и морамо уживати, ето то су истинске снаге живота на земљи. Што смо отворенији за та уживања, то се срећнији осећамо: али ако се разноликост тих појава смењује пред нашим очима а да ми у томе не учествујемо, ако немамо слуха за та слатка искушења, тада долази до највеће недаће, до најтеже болести: гледамо на живот као на одвратан терет.“ А за оне који имају дар поезије, спасење се налази у песништву.

Превела са француског
Александра Манчић

■

О меланхолији[1]

Аристотел[2]

Овај невелики текст, приписиван Аристотелу током целе антике и средњег века, најважнији је извор свих каснијих медицинских и филозофских списа који су се бавили односом између меланхолије и генијалности или, друкчије речено, физиологије и креације. Он је саставни део збирке текстова под насловом Проблеми, *у којој аутор, у форми питања праћених опширним одговорима, разматра проблеме од суштинског значаја за разумевање људске природе. Једно од тих питања је у историји наше цивилизације задобило митске пропорције: зашто су сви изузетни људи били меланхолични? Како то да једно психичко стање, у чијој је основи озлоглашена црна жуч, може да уздигне човека до најплеменитијих и најузвишенијих сфера духовног живота? Иако језик и резоновање аутора данашњем читаоцу могу изгледати чудно, основна идеја се ипак да уочити: црна жуч, на сличан начин као што делује вино, претвара меланхолика у нестабилно и полиморфно биће, трансформише га у нешто што он раније није био. Текст сугерише да је извор креације управо у тој способности да се изађе изван себе. Али између „изаћи изван себе, превазићи себе“ и „бити ван себе, отуђен од себе“ граница је танка као паучина. Између генијалности и лудила, аутор је убеђен, разлика је само у количини мистериозне црне жучи.*

(953 а) Како то да су меланхолични сви они изузетни појединци[3], који су изванредни[4] у филозофији, политици, поезији или у вештинама уметности, а неки од њих до те мере као да пате[5] и од тегоба које изазива црна жуч, о чему нам говоре митови о херојима, на пример онај о Хераклу? Он је био, изгледа, такав по природи, те су зато наши стари по њему и назвали тегобе епилептичара светом болешћу[6]. На то нам указује његов напад лудила на сопствену децу, и чиреви који су се појавили пре него што је нестао на Ети. Јер, познато је, наиме, да се то многима дешава због црне жучи. То исто снашло је и Лисандра, Лаконца коме су се пре смрти појавили такви исти чиреви. А зар и митови о Ајанту и Белерофонту то не потврђују: први је потпуно изгубио разум[7], а други се затворио у самоћу, па је Хомер о њему и ове стихове испевао:

Али када и он свима боговима баш омрзну
По пољу по алејскоме сам самцијат луташе он
Изједајући душу зазиро је куд људи ходе.[8]

Знамо и да су многи други од хероја патили[9] од истих тегоба, од потоњих ту су Емпедокле[10], Платон, Сократ[11] и још мноштво великана, а и већина оних који су се бавили песништвом. Код великог броја људи тог соја, настају обољења од управо такве мешавине[12] у телу, док код неких сам телесни склоп очигледно нагиње ка поремећајима. Једном речју дакле, сви су они такви по својој природи, како сам то већ изложио.

Неопходно је, стога, схватити узрок и одабрати, одмах, одговарајући пример. Јасно је, наиме, да много вина доиста јесте узрок да се људи понашају као они за које кажемо да су меланхолици, и да подстиче бројна карактерна својства код пијаних, као што су напраситост, човекољубивост[13], добростивост, дрскост, а не мед или млеко или вода, или било шта слично томе. Свако може да уочи да вино различито делује на оне који га пију и како их постепено мења, (953 б) те да види да кад ухвати оне који су хладни и ћутљиви док су трезни, а попили су мало више, да постају говорљивији, а попију ли још, чини их високопарнима[14] и наметљивима, а они који наставе, постају дрски у опхођењу са другима, а када се баш напију, постају, најпре, насилни, затим безумни[15] и, на крају, много попијеног вина

учини их тромим и тупим, какви су они који су од детињства епилептични, или они који су претерано погођени меланхолијом. Као што се, дакле, некима мења карактерно својство док пију вино, оволико или онолико, тако постоје одређени људи који припадају свакој ћуди[16]. Другим речима, какав је неко у стању пијанства, неко други је такав по природи, па је један брбљив, други узнемирен, а трећи склон проливању суза. Неке таквима чини баш вино; није Хомер узалуд испевао:

Е да рекне да отежо од вина пливам у сузама.[17]

Тако, некад постану добростиви, некад дивљи, а некад ћутљиви: јер, поједини потпуно заћуте, и то махом они полудели међу меланхолицима, а неке вино чини склонима миловању, на шта упућује то што неко подстакнут пићем љуби у уста некога кога, трезан, не би никада пољубио, било због изгледа, било због година. Вино, дакле, некога промени не задуго него накратко, а природа то чини заувек, све док је тај жив[18]: зато су неки по природи одважни, неки ћутљиви, неки пак добростиви, а неки плашљиви. Стога, сасвим је јасно да са истога разлога и вино и природа делују на свачију ћуд, јер се све то дешава под битним утицајем топлоте. И телесни сок[19] и мешавина црне жучи су свакако ваздушног карактера и због тога за пнеуматодне[20] поремећаје и оне хипохондричне, подслабинске[21], лекари кажу да су меланхоличног типа. А и вино има пнеуматодно дејство. Зато и закључујемо да је иста природа и вина и поменуте мешавине. На то да је вино пнеуматодно указује његова пена, јер уље, топло или хладно, никада се не пени, а вино то чини увек, и има много пене, и то црно вино више од белог[22], јер је по себи топлије и гушће[23].

Вино зато и делује афродизијачки, и с правом се каже да Дионис и Афродита[24] иду руку под руку, и да су меланхолици махом похотни[25]. Јер и љубавно уживање је пнеуматодно, на шта упућује мушки уд који се брзо увећава надимањем. При томе се код оних који су још увек дечаци, пре него што постану способни да избацују сперму, ствара извесно уживање када ушавши у пубертет, гладе свој уд, јер не могу да се уздрже[26]: очигледно је да им пнеума проструји кроз каналиће којима ће касније пролазити течност. (954 a) Истицање сперме приликом сношаја и ејакулација очигледно настају потискујућим дејством пнеуме. Отуда афродизијачка својства имају управо она јела и пила која чине пнеуматодним области око полног уда[27]. Зато црно вино више него било шта друго делује на људе да буду меланхолични, тј. пнеуматодни. А меланхолике препознајемо по томе што су већином сувоњави и вене су им рељефне, а то је стога што је тој појави узрок не обиље крви него обиље пнеуме. А зашто нису сви меланхолици суви, и тамни, него су то више они са рђавим телесним соковима, то је предмет другог разматрања.

Определили смо се на почетку да разјаснимо да таква смеша меланхолног, црножучног, телесног сока настаје у природи сама од себе: то је, наиме, мешање топлог и хладног, јер се и природа састоји од ова два дејства[28]. Отуда црна жуч може бити и веома топла и веома хладна, будући да је једно и створено да га снађу оба дејства, као вода која, иако хладна, само ако је загрејана до кључања, постаје топлија и од самог пламена, или камен и гвожђе, који усијани постају врелији и од самог жара, иако су хладни по природи. О томе је детаљније говорено у спису о ватри. И уколико се црна жуч, која је по природи хладна и није површинска[29], нађе у стању које је описано, и ако пређе меру[30] у телу, изазива апоплексију, обамрлост, тескобу[31] или страх, а ако се прегреје, онда изазива веселост праћену певањем, напад лудила, избијање чирева, и сличне ствари. Код многих, да-

кле, црна жуч, настала од свакодневне хране, не изазива промену ћуди, него само доводи до меланхолног обољења. Али, сви којима је по природи својствена таква мешавина, имају сами по себи разноразне ћуди, свако према својој мешавини. Тако они којима је мешавина обилна и хладна, они су млитави и тупи, а они који је имају превише, и којима је она топла, они су безумни или даровити, еротични и веома склони страствености и пожуди, а неки од њих су и веома брбљиви. А многи су пак зато што се та топлота налази близу места интелигенције, погођени маничним или ентузијастичним обољењима: отуда сибиле и бакиде и сви они божанством задахнути, ако већ нису такви због обољења него због своје природне мешавине. – Марак Сиракужанин[32] је био одличан песник када је био изван себе – а они којима се може претерана топлота уравнотежити[33], (954 б) такви јесу меланхолици, али су разумнији и мање необични, одликујући се у многочему у односу на друге, неки по свом образовању, неки по својој умешности у бављењу уметничким вештинама[34], а неки по државничким пословима. Овакво стање ствара велику различитост у њиховом односу према опасностима, с обзиром да се понекад људи, када су уплашени, неочекивано понашају, јер се свако другачије понаша, већ према томе каква му мешавина стицајем околности струји кроз тело.

Као што меланхолна мешавина изазива аномалије у болестима, тако је и сама променљива: као вода, час је хладна, а час топла. Зато, када нешто страшно бива наговештено, уколико је случајно мешавина хладнија, она човека чини плашљивим, јер утире пут страху, а страх хлади. Види се да су престрашени, јер дрхте. Ако је мешавина топлија, страх је доводи на праву меру и човек јесте устрашен, али неосетљив.

Исто је и са свакодневном малодушношћу: често смо, наиме, тако снуждени. А због чега, не бисмо могли рећи, јер и кад смо радосни, опет није јасно због чега. Таква афективна стања и већ поменути симптоми доиста се дешавају сваком понекад, јер је код свих помешано нешто од моћног дејства црне жучи. А они, којима се то дешава дубоко унутра, они су доиста такви по својој ћуди. Јер као што се људи једни од других разликују у изгледу, не по томе што имају лице него по томе какво им је лице, некима је лепо, некима ружно, а неки су сасвим обични и такви су по природи уравнотежени, на средини, јер им је мали удео такве мешавине, а они који је имају у изобиљу, они се свакако разликују од већине људи. Ако им је, пак, мешавина веома засићена, они су меланхолици у највећој мери, а ако им је мешавина унеколико уравнотежена, они су изванредни. Они нагињу, ако не воде рачуна, црножучним обољењима, једни у једним, други у другим деловима тела[35]. Једнима се јављају знаци епилепсије, другима апоплексије, некима опет јака обесхрабреност или страх, а некима крајња смелост, каква је снашла македонског краља Архелаја. Узрок тако моћног дејства је мешавина која се може расхладити или загрејати. Јер када је на прилику[36] хладнија него што треба, изазива необјашњиво нерасположење, па се млади, а каткад и стари, у том расположењу најчешће одлучују на самоубиство вешањем. Многи се после опијања убијају, поједини меланхолици се после пића понашају утучено, јер им топлота вина гаси природну топлоту. Топлота, која се налази (955 а) око места где мислимо и где се надамо, ствара веселост: и зато су сви спремни да пију и да се напију, јер много вина побуђује у свима велике наде, баш као млађаност деци. Старост је, наиме, мрзовољна и без наде, док је младост пуна наде. Малобројни су они које очајавање обузима док пију, а тако је и са онима које то задеси после пића. Они код којих утученост настаје због тога што им топлота гасне, они су склонији вешању. И млади и стари, дакле, склони су вешању: ста-

рост губи топлоту, а страст, код младих, иако природна, сама од себе страћи топлоту[37]. Онима којима се топлота изненада угаси, већином изврше самоубиство, а то изазива зачуђеност код свих који су их познавали, јер није било никаквих претходних знакова. Поставши дакле хладнија, меланхолна мешавина, како је речено, изазива сваковрсна нерасположења, а када је топлија, узрокује добра расположења, због чега су деца веселија, а старци суморнији. Први су топли, а други хладни. Јер, старост је нека врста хлађења. Дешава се да топлота буде изненада угашена спољним узроцима, као што се на неприродан начин угаси нешто што гори, на пример жар просутом водом. Зато поједини изврше самоубиство после пијанства, јер је топлота од вина унета споља и кад почне да гасне, наступа афективно стање поремећености. И после љубавног уживања људи постају утучени, клонули. Сви који избаце много излучевине са спермом, бољег су расположења, јер се решавају и излучевине и пнеуме и претеране топлоте. Они други су често утученији, јер се хладе после чина сношаја, зато што су остали без нечег драгоценог, а на то указује оскудна количина ејакулата.

Као закључак треба рећи: као што је променљиво деловање црне жучи, тако су променљиви и меланхолици, јер она може бити и веома хладна и веома топла. Због њеног дејства на карактерна својства (јер у нама се налази и топло и хладно, која највише делују на својства карактера), попут вина, више или мање помешаног у телу, управо црна жуч чини нашу ћуд таквом каква је. Обоје су пнеуматични, и вино и црна жуч.

Кад им је неуравнотеженост добро темперирана и када је колико-толико ваљана, када им је расположење онакво какво треба бити, топлије и онда опет хладно, или обратно, зависно од тога чега има преко мере, не због болести него због своје природе меланхолици доказују да су изузетни[38], најбољи од свих.

Напомене

1 Код нас се Хипократов термин (cholé mélaina) преводи са *црна жуч* – асоцијације у српском језику с. в. *жуч* (према *Речнику* САНУ) односе се највише на боју и укус (жуто-зелена боја и горак укус) и на особине темперамента (гнев, жестина). Пошто је наш језик индиферентан према изразу *црна жуч*, то ће се овај термин употребљавати у уско стручном смислу иако га, природно, нема у савременој медицинској терминологији. Поред *црножучан* користиће се и придев *меланхолан* када се односи на црну жуч, а *меланхоличан* када представља (карактерну) особину (*меланхолички*, када се односи на меланхолика).

2 Аристотел из Стагире (384–322), Платонов ученик од своје 17. године, остао је у Атини све до учитељеве смрти (367–347), потом је отишао у провинцију, затим је био позван да буде учитељ Александру Македонском (око осам година, до 335–334) да би се вратио у Атину где је основао чувени Ликеј. У њему је провео 12 година и написао своје најважније списе. Политички разлози су га натерали да оде из Атине, у Халкиду на острву Еубеји, где је ускоро и умро (322). Corpus Aristotelicum се обично дели на списе намењене широј публици (егзотерички списи) и на списе намењене интерној, научној употреби (езотерички, искључиво у поменутом значењу речи). Први су готово у целини изгубљени (сачувани су, поред наслова, само фрагменти) – познато је да су били у дијалошкој форми, вероватно под Платоновим утицајем, са критичким примедбама. Треба поменути и белешке, изводе и збирке који су служили као грађа, у чијем су скупљању учествовали по свој прилици и Аристотелови ученици. Најзамашнији је био свакако зборник *Државних устава*, у 158 књига, од којих је у целини сачуван само *Атински устав* (иначе само фрагменти). Други, езотерички списи, намењени слушању (акроаматички), деле се на логичке, природњачке и математичке, метафизичке, етичке и естетичке. Спис *О меланхолији* припада зборнику који расправља поједина одређена питања, Προβλήματα, и налази се у другој групи – има, међутим, оних који сматрају да је неки од Аристотелових ученика, можда његов најбољи, Теофраст, аутор овог дела. Осим ове белешке о писцу, остале ће углавном бити сведене на коментаре који произилазе из филолошких тумачења.

3 Аристотел употребљава реч ándres – у грчком означава само мушкарце (опозит *мушкарац–жена*, као *мужјак–женка*) и нимало не „пара уши" просто зато што је такво било друштвено уређење – у српском би инсистирање на *мушкарац* могло довести до забуне како је Аристотел можда мислио да жене не пате од црне жучи, на било који начин.

4 Perittós (атички) значи *прекомеран* у сваком погледу, и у позитивном и у негативном смислу, као и би-

ло какво одступање – Аристотел чак тако одређује и животиње које није могао да класификује. По смислу, јасно је да Аристотел користи овај придев овде да означи несвакидашње, изузетне појединце, односно оне који су изванредни у областима од највећег значаја за друштвену заједницу. Ове речи нема код Хомера; први пут се јавља код Хесиода (*Теогонија* 399).

5 Последице дејства црне жучи су двојаке, али једно дејство не искључује друго, тако да меланхолик не само што може патити и од црножучних органских болести него им је чак и склон(ији), што ће се даље видети у тексту.

[6] Corpus Hippocraticum познаје Herakleia nosos, али само као симптоме који су слични епилепсији која је имала много назива (напр. грч. Hiera nosos, касније лат. Morbus daemonicus, Morbus commitiales, Morbus sacer, Morbus lunaticus, Morbus contangiosus). С друге стране, многи су симптоми у старо време приписивани епилепсији тако да се ово место може схватити пре као Аристотелов податак како се десило да се симптоми епилепсије назову по Хераклу иако његов напад лудила нема заправо везе са епилепсијом. Corpus Hippocraticum прави, наиме, разлику између епилепсије која погађа тело и меланхолије која се односи на темперамент. Та разлика у дејству црне жучи на човеков карактер и темперамент, с једне стране, и с друге, као изазивача болести и јесте, како је речено, предмет Аристотелове расправе.

[7] Постоји разлика у понашању онога који је „ван себе“ (ekstatikós) и као такав „изгубио разум“ или имао „напад лудила“, као Херакле или Ајант, и онога који је „безуман“, односно дефинитивно луд у смислу трајне менталне поремећености (manikós), како Аристотел види човека који је трештен пијан. Упор. бел. 15.

[8] *Илијада*, 6, 200–202

[9] Аристотел употребљава различите речи за *болест*: arróstema, nósos, nósema, páthos – синоними које имамо у српском нису погодни, особито не они попут *бољка* или *бољетица.* Прву реч, arróstema, која код Хипократа означава слабост или немоћ, па онда болест, Аристотел је употребио два пута на почетку текста у вези са епилепсијом (*тегоба* појачана глаголом *патити* представља прецизнији превод). Иако је реч nósos (*болест*) чешћа код грчких аутора, ипак је Аристотел, као и Платон, изабрао реч nósema (*обољење*). Páthos је преведено са *поремећај*. Иако се обично мисли да су реторички разлози, не бих се сложила, јер разлике у значењу очигледно има (при том nósema и nósos значе у грчком исто што *болест* и *обољење* у српском). Колико је тешко наћи одговарајуће синониме, ништа није лакше са речима које имају исту основу, на пример thymós (бел. 31).

[10] Емпедокле (5. в. п. н. е.) је био филозоф и песник, говорник и политичка личност, научник и лекар (Гален га је назвао оснивачем лекарске школе на Сицилији), био је дакле многоструко надарен ум. Док је живео у свом родном Акраганту на Сицилији, ишао је по граду одевен у пурпур, са златном траком око главе и у бронзаним сандалама. Пратила га је поворка различитих људи, јер је уживао глас не само лекара него и чудотворца. Звали су га и господарем ветрова, јер је обуздао ветар, који се сручио на Акрагант тако што је раширио магареће коже око града. Он сам о себи (у *Очишћењима*) каже:

Пријатељи, ви, што у великом граду, крај Акраганта
рујевог, на акропољу, ви, што бринете дела ваљана,
странцима спокојне луке, далеки од сваког зла,
здраво! Долазим к вама к'о бесмртни бог,
а не смртник, од свих поштован, како и доликује,
овенчан тракама и венцима цветним:
јер кадгод приспем ја у градове красне
и мушкарци и жене за светог ме држе: долазе
једнако безброј
њих да ме пита, који је пут ка добитку,
једнима пророчанство треба, други за болести
сваковрсне траже да чују спасоносни глас
мучени дуго патњама тешким.

(грчки оригинал према Brasillach, P.: *Anthologie de la poésie grecque. Paris. Stock*. 1950. Стр. 144–145)

Као присталица демократије био је жесток противник тираниде, тако да је сам одбио краљевску власт (468). Обезбедио је да у скупштину могу ући не само богаташи, него и људи који желе заиста добро свом народу. Будући имућан, многим је сиротим девојкама обезбедио мираз. Био је, по својој прилици, један од ретких који је у политици био праводољубив и умерен, док је у песми био самољубив и хвалисав. Био је чаробна и занимљива личност тако да је врло рано постао легенда. Најчешће се помиње како је скочио у Етну да би доказао да је бог, а не човек. Али, преварна Етна је вратила његову бронзану сандалу... (Јовановић, М.: *Где извире бескрај све је целина*.– Београд, Источник, 2003, стр. 138–140). Многи сматрају да је Емпедоклово самоубиство разлог што га је Аристотел навео као пример. Доделио му је почасно место, да буде први по реду после хероја, и у том смислу је доиста „копча“ између хероја и великана, далеко више него, на пример, Лисандар. Али ту, на почетку, нема никаквог наговештаја о значају самоубиства, иако су се убили и Ајант и Сократ, на неки начин и Херакле, осим ако се та импликација не подразумева. У сваком случају, Аристотел тек при крају говори о „меланхоличком самоубиству“, и то најчешће вешањем, сматрајући, то треба истаћи, да је оно последица

хлађења црне жучи или да представља, када је изненадно, потпуно гашење (њене) топлоте. Он ту не говори о генијалним људима, него, напротив, о оним, рекла бих, „осталим", као медицинским случајевима. Према ономе што знамо, самоубиство Емпедокла, а ни осталих које је Аристотел поменуо, никако није „меланхолично"; по Аристотеловим критеријумима, оно би пре било „нормалан" исход за човека са меланхоличким карактером. Осим тога, Емпедоклово схватање метемпсихозе – посрнула душа је осуђена да постане нека од животиња или чак биљка, све док се не „очисти" и врати се у првобитно стање *љубави*, односно постане *блажена* – баш и не говори у прилог „меланхоличком самоубиству"; напротив, мислим да је он као perittós могао да изабере када ће и како отићи, и то је тај „нормалан" исход. А при том каже да се родио у несрећно време борбе елемената и да смо сви заправо странци и прогнаници, јер наше душе прогоне одлуке и закони божји. А да душе, тек кажњене и прочишћене, могу стићи до свог правог места:

И ја сам сад један од њих, од богова бежаник и
потукач, онај који се узда у Омразу помамну.

Јер и ја сам неко време био и младић и девојка
и биљка и птица и нема риба што скаче из мора.
(в. горе, *Brasillach*. Стр. 143)

[11] Зашто је Аристотел навео ова три имена, могло би се закључити по првој реченици у тексту, где је филозофија на првом месту, али не мислим да је то најважнији разлог. Када је говорио о старима, навео је прво Херакла као најмоћнији пример, затим Лисандра (4. в.п.н. е.) чији случај чирева, јер Аристотел само то истиче, својом евидентношћу представља очигледан доказ, и онда још два примера од којих је један поткрепљен цитатом из Хомера. Ништа нас не спречава да редослед филозофа схватимо на исти начин, јер је Емпедокле заиста био изузетан у сваком погледу и заслужује прво место. Остаје ипак питање зашто прво Платон па Сократ, јер се не уклапа, на пример, у хронолошки редослед. Рекла бих да је Платон на другом месту као Аристотелов учитељ, кога је сигурно више него добро упознао за двадесет година и могао да сагледа све елементе његове личности. У то се уклапа и Сократ на трећем месту, кога као да је лично упознао, јер је познавао његове најблискије савременике, и сигурно је да су се обојица уклапали у профил меланхолика, поготово што се оба набрајања, прво хероја и друго великана, завршавају на исти начин: „многи други од хероја..." и „и још мноштво великана..." На крају је поезија, јер су песници посебно истакнути: „а и већина оних који су се бавили песништвом". У грчком су то три кратке, једноставне реченице чију снагу и језгровитост превод није досегао, зато што је, по мени, реч о градацији чија су два елемента истовремено и паралелна (шта) и контрастна (када), да би их поезија, као трећи, и повезала и истовремено надмашила, тако да је ово добар пример који нам помаже да схватимо шта је античким Грцима значила књижевност и колико се њихово разликује од савремених схватања.

[12] Грч. krásis значи и *мешање* и *мешавину*, али у тексту нема неког ближег одређења ни о каквој је мешавини реч, да ли црна жуч већ сама представља мешавину или је реч о мешавини у којој она преовлађује, а још се мање може сазнати о пропорцијама састојака. Обично се мисли да се мешају телесни сокови – овде се, међутим, помињу само црна жуч и пнеума, поред топлоте и хладноће који су одлучујући фактори у обликовању ћуди, нарави, карактера (в. бел. 27). То би се могло схватити као карактеризација ћуди зависно од тога која течност преовлађује, па како је овде реч о црној жучи, онда је реч о њеном деловању, које је по мишљењу античких Грка, нестабилно, јер је у садејству са другим, поменутим факторима, а и сама је нестабилна. Хипократова чувена сентенција, која се обично преводи код нас са „Живот је кратак, а уметност вечна", значи нешто друго: живот је кратак да се постигне вештина да се реагује у правом тренутку (на пример, у лечењу, беседи или некој другој животној ситуацији) – стога је прави тренутак (kairós) у садејству са црном жучи особито битан за меланхолика у сваком погледу. У њиховом карактеру постоји нешто исконски протејско, али не у смислу превртљивости у карактеру, како се обично схвата. У таквим околностима теже је постићи аристотеловску средину у смислу уравнотежености или, што је најтеже, у правом тренутку постићи добро темперирану неуравнотеженост (то eúkraton).

[13] Овде има исто значење као у *Поетици* (Arist. *Poet*. 1452 б 38, 1453 а 2, 1456 а 21). У *Никомаховој етици* (Arist. *Nic*. 1155 а 20) човекољубље је повезано са пријатељством. При том Аристотел заправо говори о „носиоцима карактера", другим речима вино их чини напраситим, човекољубивим, саосећајним, дрским...

[14] Rhetorikós значи *речит*, али овде заједно са tharraléos што значи *храбар*, *поуздан*, али и *дрзак*, *безобразан*, контекст одређује да ли је реч о реторском дискурсу или о пијаном гњаватору.

[15] Manikós. V. бел. 7.

[16] Ethos сам најчешће преводила са ћуд, али и карактер, односно карактерна својства, а physis са природа или нарав.

[17] *Одисеја*, 19, 121–122. Аристотел је навео Хомеров стих који се мало разликује од уобичајене верзије. Значење је исто.

[18] Меланхолици не само што се разликују међусобно, него су и сами промењиви: код њих је једино

стална променљивост. Отуда Аристотел упоређује деловања вина и црне жучи, закључујући на крају да имају нешто заједничко, с тим што је деловање вина краткотрајно, а црне жучи трајно. В. бел. 12.

19 Грч. chymós означава течност и особине течности; отуда уопште сок сваке врсте, па тако и телесни, воћни, грожђани. Неки преводе chymós са *телесни сок* или сок као *елемент црне жучи*. Ако се повежу chymós у значењу *органски сок* (који се може схватити двојако, и као основни и као састојак у мешавини црне жучи) и мешавина, у овом случају црне жучи, у сваком случају обоје пнематодни, то представља медицинску дијагнозу која се издваја као посебан пример у функцији доказа. Неки опет сматрају да chymós треба везати за грожђани сок као паралелу мешавини црне жучи са истом, пнеуматодном особином, не дискутујући лекарско мишљење. Ипак, реченица која следи (А и вино...) по мени искључује овакво тумачење, највише због медицинске дијагнозе где улога вина није могла имати одлучујућу улогу. Ипак, када би срп. *мошт*, које значи грожђани сок као и сок од другог воћа, означавало и телесни сок у најширем смислу, био би то адекватан превод.

20 Пнеума као и црна жуч нема у модерним језицима значење које је имала у класичном грчком, бар не оно (физиолошко) које се односи на дах, дисање, дух, душу и мишљење, а још мање на пнеуму као животни принцип и покретач свеукупне природе (у стоичкој филозофији). Остатак тог старог значења постоји у француском pneumat(o)- као елементу учених сложеница, на пример, pneumatologie која значи науку о стварима духа или психологију, за разлику од пнеумологије која представља медицински термин за науку о плућима, као пулмологија. Ипак, ако знамо да су антички Грци размишљањем докучили много тога што нису могли практично проверити или доказати, не можемо а да не помислимо да су правилно повезали ваздух са телесном течношћу и са његовом улогом од животног значаја (осим што су, наравно, видели да је ваздух очигледно услов без кога се не може). Ако дисање у свим фазама, од удисања ваздуха богатог кисеоником, преноса путем крви из плућних мехурића (или, на пример, шкрга код риба) у ћелије где се дешава оксидација уз ослобађање енергије и натраг, враћање крви у плућа и издисања ваздуха пуног угљендиоксида, схватамо као битан физиолошки процес, онда са филозофске тачке гледишта Аристотел је непогрешиво проникао у суштину тог процеса, иако га је везао за црну жуч а не за крв, и, што је можда најважније, везао га је за човека као мислеће биће, за његов психолошки склоп, хабитус или темперамент. У суштини, за поимање самог процеса небитно је да ли је пнеума у ваздушном или неком другом стању. То јесте битно за медицинску науку и зато је данас и остало основно значење пнеуме као ваздушног струјања, па у разним (сложеним) речима означава ваздух у најширем (практичном) смислу речи, затим значи дах, дисање, дување, пирење, ветар, најзад и надахнуће. Значење пнеуме се данас своди углавном на конкретне појаве или предмете, нпр. *пнеумоторакс* или *пнеуматски чекић*, *пнеуматици* (гуме на аутомобилима).

О придеву *пнеуматодан* само толико да је формант – ode(s) за творбу придева био редак већ у класичном грчком и да је значио *својство по природи* именице од које се градио, у овом случају реч је о поремећајима *ваздушног својства* или *ваздушне природе*. Ово значење није било далеко од другог грчког завршетка за придеве -(o)eide(s) *сличан, сличан по природи* или *својству*. Задржала сам српски придевски облик *пнеуматодан* (као *катодан* иако није исто порекло завршетка) зато што у овом случају делује особитије него нпр. *пнеуматодичан*, придев који при том, како мислим, ипак има неку другу нијансу значења у односу на *пнеуматодан* (пре бих га употребила као карактеризацију личности).

21 Тек оба придева дају тачан смисао, јер сваки за себе (хипохондричан или подслабински) није довољан.

22 Наш језик дозвољава прецизан превод бело и црно вино (Грци су имали још и жуто и црвено).

23 Реч somatéde(s), са истим завршетком као pneumatóde(s), бел. 15, најчешће се изједначава по значењу са somatoeidé(s). Имајући у виду да Аристотел у својим делима употребљава обе речи, мислим да треба правити разлику у значењу и превести са *телесне, материјалне природе*, а не са *налик на*, с тим што друга реч нема поређење (у граматичком смислу), те somatodésteros би овде значило *седиментније природе*, *са више талашаца*, односно *гушће*.

24 Сперма је као и вино пнеуматодна, а по природи је пенаста. Бахо, друго име за Диониса, бог је вина и весеља, а његове се следбенице зову бахканткињама. Афродита се родила из пене која је настала око Урановог (полног) уда који му је одсекао син Крон; она је богиња љубави и господари и боговима (нема власт над Атеном, Артемидом и Хестијом – све три су заклете девице) и људима и целом природом. Богови и људи је називају Афродитом (aphrós–пена), што је народна етимологија.

25 Пнеума или ваздушна природа спаја вино, мешавину црне жучи и сперму, па су отуда меланхолици похотни.

26 Текст на овом месту није дефинитивно протумачен, тако да неки сматрају да је реч о младалачкој раскалашности или необузданости (Arist. *Nic.* 1119 а 34 – б 1), а други да је младима у том узрасту тешко да се уздржавају, па траже неки одушак.

27 В. бел. 24.

[28] Поред топлог и хладног, и влажно и суво чине мешавину. Топло и хладно су активни, а влажно и суво пасивни елементи, а сви су материјални. Превела сам *дејство*, а не *састојак*, јер дејство значи материјалну природу (активности или пасивности), док састојак не подразумева ни активност ни пасивност.

[29] Грч. epipolaíos значи *спољашни*, *површински* (такође значи и *површан*). То значи да се црна жуч не налази споља, него унутра, на шта указују њене манифестације (бити **из**ван себе и **из**бијање чирева), како се већином тумачи, и да је тако док је хладна, а када се загреје, она показује тенденцију да крене напоље, **из**бије, како стоји даље у истој реченици.

[30] Грч. hyperbállo у преносном смислу на првом месту значи *прећи меру*, *надмашити*, *прекипети*, *надоћи*.

[31] Грч. thymós има широку лепезу значења: *срце*, *душа*, *животна снага* и све што произилази као карактер (у најширем смислу) сваког појединца, почев од осећања, преко воље и мишљења до његове нарави. Сложенице athymía (*тескоба*, *малодушност*, *нерасположење*), euthymía (*веселост*, *добро расположење*, придев *радостан*), dysthymía (*нерасположење*, *очајавање*, придев *суморан*) показују ниво животне снаге или воље за животом. Као топло-хладно, тако и athymía-euthymía представљају супротности. У српском тешко да се могу наћи толике сложенице са свим значењима које има грчки оригинал; с друге стране, иако се у српском могу користити грчке позајмљенице *дистимија* и *еутимија*, то није могуће ни са *епитимија* ни са *атимија*, јер би биле хомофоне са сасвим другим речима преузетим из грчког, чије је значење сасвим другачије.

[32] Само на овом месту, иначе непознат.

[33] Довести на меру.

[34] Téchne.

35 Упор. Arist. *Nic.* 1154 б 11: „С друге стране, жучљивим темпераментима је стално потребно неко лечење, јер је њихово тело због такве мешавине сокова стално нагризано и у стању раздражености и њихов организам стално муче јаке жеље.“ (Аристотел: *Никомахова етика*. Превела са старогрчког др Радмила Шалабалић. Редактор превода др Фрања Баришић. Предговор написао др Милош Ђурић. – Сремски Карловци – Нови Сад. Издавачка књижарница Зорана Стојановића. 2003. Стр. 160. Лат.)

36 Превод za tou kairoú.

[37] Упор. Arist. *Nic.* 1154 б 10: „Слично је и у младости, када се човек због рашћења налази као у стању пијанства, а бити млад је само по себи извор радости.“ (Ibid.)

[38] Генијалност је (карактерна) особина по природи, а не болест. Међутим, иако су многи људи меланхолици, ипак су ретки они изузетни, генијални, јер је црна жуч нестабилна и променљива, подложна многим дејствима и најзад представља мешавину где је однос састојака непозната вредност. Отуда је реткост да се сви елементи склопе у савршену целину, а када се и склопе, то није заувек, јер је код њих једино променљивост непроменљива, односно једино она представња константу.

Превела са старогрчког
и напомене написала
Милена Јовановић

■

Геније и меланхолија

Коментари уз Аристотелов текст о меланхолији

Жаки Пижо

Пасионирани познавалац и тумач античке медицинско-филозофске традиције, Жаки Пижо је, у свом истраживачком путешествију, био вођен идејом да „болест душе долази отуда што имамо тело“. Тај парадокс, од далекосежног значаја за све дисциплине које се баве удесом људског постојања, Пижо је открио и у тексту „Проблем XXX“, вековима приписиваном Аристотелу. Уз једну додатну нијансу, ништа мање судбоносну: стање душе, названо меланхолија на основу физичких особености истоимене телесне излучевине, у тесној је вези са генијем и креативним надахнућем. Тумачећи управо овај аспект легендарног списа (који је, узгред, сам и превео), Пижо успоставља спону између антике и савремене психофизиологије и, ко зна, сугерише можда нека нова открића.

Моћ организоване сањарије! Има текстова који се не истичу ни својим стилом, ни дужином, ни густином мисли. Ипак, њихов сјај се не мути. Једна од великих тајни таквих дела јесте у томе што су у први мах за нас савршено херметична. У ствари, уписана су у неку несталу културу. А ипак, са њима нас повезује неки осећај блискости. Они нам говоре очигледне ствари, или тачније, идеје које смо примили више и не знамо одакле. Доносе нам општа места наше културе, и приморавају нас на археолошки рад на културном имагинарном.

Том благу припада и чувени „Проблем XXX“ и његов почетак, који ће одјекивати кроз векове: „Зашто су сви изузетни људи били меланхолични...?“ Питање се не односи на чињеницу: очигледно је да је свако изузетно биће меланхолично. Аутор ће затим дати примере и непосредно промислити узроке.

Ако размотримо примере и њихов избор, заиста је тешко да дођемо до било чега другог осим до претпоставки. Најпре Херакле, због две патолошке пустоловине: лудила које га је навело да побије своју децу, и његова смрт на Ети после мука које му је створила туника натопљена Несовом крвљу. Изванредно је лаичко медицинско тумачење које даје писац тих Херакловиx *хероика*. Ове две приче дају парадигму две крајности меланхолије: лудило (*ek-stasis*) с једне стране; чиреви са друге. Оне, по аутору, намећу дијагнозу меланхолије у случају Херакла који је проживео обе од те две крајње интензивне пустоловине црножучног темперамента. Ако бисмо говорили као Стари, могли бисмо рећи да црна жуч може ударити на мисао или на тело. Све зависи од излаза који нађе.

Ајант такође постаје луд (*ek-statikos*), а Белерофонт је прошао пустињама. Ево тих које нека врста неодређених одблесака смешта истовремено у прошлост и у мит. Од „модерних“: Емпедокле, Платон, Сократ, „и многи други славни људи“. И треба додати „оне који су се посветили поезији“.

Веома је тешко пронаћи патолошку историју која би код ових личности оправдала дијагнозу меланхолије. Наравно, добро је познато предање о Емпедокловом спектакуларном самоубиству. Неки су сматрали да је Сократова меланхолија стајала у вези са испољавањима његовог *daimôn* и са његовим чудаштвом (*atopia*). Али, Платон? Да ли је повезана са његовом особом или са његовим делом? Можда треба размишљати о дефиницијама из *Федра*, које су од велике важности за традицију лудила. „Постоје две врсте лудила (*mania*), једна која настаје услед људских болести, а друга услед промена, под божанским утицајем, наших устаљених обичаја“. И Сократ, међу божанским бунилима, разликује лудило које долази од Аполона (пророчко надахнуће), оно које долази од Диониса (мистичко надахнуће), оно за које су одговорне музе (поетско надахнуће) и бунило које долази од Афродите и Амора. И сами лекари су пре-

узели то разликовање. Целије Аурелијан почиње поглавље о *манији* цитирајући из *Федра*: „Платон изјављује у *Федру* да постоје две врсте лудила..." Укажимо, узгред, и на то да после Платона долазе стоици, што нас овде не занима, али и Емпедокле... „Исто тако", пише Целије Аурелијан, „Емпедоклови следбеници кажу да постоји једна манија која долази од прочишћавања душе, друга која долази од душевног поремећаја произишлог из болести тела или рђавог телесног склопа (*iniquitate*)". О каквом прочишћавању је реч? На несрећу, одломци које од Емпедокла имамо не дозвољавају нам да расветлимо овај текст. Треба ли мислити да би „Проблем XXX" могао имати у виду Емпедоклово дело, или пре његов живот?

А Лисандар? Он се појављује тек тако, због чирева о којима не знамо ништа. Али он, историјска и модерна личност, нашао се заједно са херојима, Хераклом, Ајакнтом и Белерофонтом. Можда се његово име појављује само због сличности између Хераклове и његове болести? Треба приметити и то да је, како нам каже Плутарх, он био први Грк коме су градови дизали олтаре и приносили жртве као неком богу, и први у чију су се част певале химне. То би Лисандра довело на место природног прелаза између хероја и људи, те би се тако могло оправдати и његово убрајање међу хероје.

Али, ови примери имају нешто друго да нам кажу. Подсећају нас на сведочанство из антике и мита које се поклапа са сведочанством из модерних времена. И први пут неки текст даје имена савременика за оно што бисмо могли назвати ретроспективном дијагнозом. Кажу нам да су Емпедокле, Сократ и Платон били меланхолични. За Сократа је то прва „дијагноза" у „патолошкој" историји лика која је тек започињала.

Али, погледајмо те примере како бисмо из њих извукли последњу поуку. Херакле је претрпео лудило и чиреве; Лисандар, чиреве; Ајант, лудило; Белерофонт је тражио пуста места. Ето испољавања меланхолије, потраге за самоћом која је, повезана са мизантропијом, консупстанцијална са меланхолијом. Ипак, рекли бисмо да је та тема овде тек најављена. Биће потребно сачекати традицију Псеудо-Хипократових *Писама*, о којима ћемо још говорити, како би она била експлоатисана и развијана.

После Емпедокла, Сократа и Платона, затим осталих, долази посебна категорија: песници. Она заиста и заслужује да буде издвојена; јер, на крају крајева, управо је поезија у исто време врхунски узор и она која поставља највише питања, као што ћемо покушати да покажемо.

Артикулисање текста

Није баш лако савладати резоновање аутора, не само зато што нас убацује у телесни састав који нам је потпуно стран, него и зато што је понекад елиптичан у журби да изнесе доказе. Треба разоткрити артикулације које нису толико очигледне.

1. Искуство са вином. Вино у ограниченом временском распону ствараа узорке карактера од којих сваки одговара карактеру дате особе, не у једном тренутку, него током целог живота.

2. Вино и природа то чине из истоветних разлога. Аутор уводи *црну* жуч. Природа вина и мешавина црне жучи су сличне.

3. Трећа тачка долази као закључак: црна жуч и вино „уобличавају карактер" истоветном природом. То значи да црна жуч делује исто као и вино. Али, све што у том доказивању претходи наводи нас да схватимо да је то суштина поруке нашег аутора. Црна жуч делује као вино, што значи да производи велики број карактера. На почетку имамо ступњеве пијанства који дају могуће карактере, у датом времену. Али, црна жуч производи исту ствар, и то за цео живот. У суштини, меланхолик је, сам по себи, мноштво карактера. Црна жуч нуди природном ме-

ланхолику све ступњеве пијанства са свим опасностима, за цео живот. Меланхолик је суштински полиморфан. Видимо да је ова последња тачка од темељне важности и да није била садржана у премисама резоновања. То значи да меланхолик у себи, као могућности, има све карактере свих људи. А то величанствено расветљава, као што ћемо видети, саму идеју меланхоличне креативности.

Вино као инструмент спознаје

Потрага за „фармацеутском" мером за вредновање нарави појединаца није нова. Платон у *Законима* жали што не постоји дрога кадра да постепено мења личност доводећи је до страховања, и да покаже, проверавајући његову отпорност, темперамент и образовање појединца; што би за одговорног политичара била изванредна предност. Али, законодавац располаже једном другом дрогом, вином, које има сасвим супротно дејство и ствара *aphobia*, превелику самоувереност, одсуство страха. Проблем би, дакле, био обрнут. Мерила би се отпорност на одсуство страха; и тај напор био би исто тако позитиван, али у супротном смислу. Да би се проценила храброст неког грађанина, темеља опстанка града, мерила би се, дакле, његова отпорност на упијање вина.

Платон, дакле, предлаже „посредно сазнање" преко вина, које има своје предности. Вино је пиће не много скупо, добро познато, чија се *dynamis* тачно зна, то јест, његова својства и снага изгледа да су устаљени ма ко биле особе које га пију. Резоновање је прилично сложено. Немогуће је да аутор „Проблема XXX" не зна за тај текст. Али, он нуди другу теорију спознавања појединаца кроз вино чија је прва вредност то што је једноставна. Вино обликује карактере. Кадро је да произведе сва стања личности, и то постепено. У складу са количином узетог пића можемо пратити развој карактера и понашања. Реч је, дакле, о једноставном огледу, на дохват свакоме, који се, осим тога, заснива на заједничком искуству; и реч је о непосредном мерењу дејства вина. Аутор се несумњиво више занима за градацију стања пијанства него за мерење попијене количине. С друге стране, тај оглед није сасвим безопасан, пошто нам крај текста представља смртне опасности од пијанства. Важно је увидети да се код појединца може, под дејством програмираног испијања вина, појавити низ карактера који се могу наћи и код других. Уз помоћ те вештине мере се људски карактери, захваљујући узастопним, постепеним и постојаним последицама које оставља вино. Делотворност вина објашњава се оним што би се могло назвати физичка особина. Вино има такав утицај због тога што садржи ветар (*pneuma*). Писац тада додаје још два квалитета, топло и хладно, неопходне за оно што ће уследити, то јест, за демонстрацију меланхоликове нестабилности.

Црна жуч

Аналогија коју представља вино дозвољава нам да мало боље разјаснимо природу црне жучи. Она је непосредни извор меланхоличног понашања. Хладна је или топла, суштински непостојана; у себи носи ветар. Али, никада се не одређује у односу на друге телесне сокове.Текст нам никада не каже у којем хуморалном систему се налазимо, то јест, који сокови на крају сачињавају наше физиолошко биће. С друге стране, када аутор говори о *мешавини црне жучи*, можемо да се упитамо да ли је реч о мешавини која сачињава црну жуч као такву, или је реч о мешавини у којој је велика количина црне жучи. Јер, сам по себи, тај сок ствара мање-више сложену мешавину где дејствују топло, хладно и ветар. У тексту се углавном користи израз „мешавина црне жучи", осим једном, када по свој прилици

означава непосредније мешавину, стање тела настало услед црне жучи. У ствари, црна жуч је остатак, талог онога што није скувано, јер се на варење гледа као на кување. У „Проблему I“ посебно посвећеном медицинским питањима, каже се: „Јер талог онога што није скувано задржава се и остаје веома упорно у телу; такав је случај са црном жучи.“ Наш текст се, штавише, завршава размишљањем о *perissôma*, о сувишном, о остатку. Особа може осетити олакшање ако избаци сперму, чиме се ослобађа *сувишног*. Учење о остацима је аристотеловско. Термин *perissoma* није Хипократов.

Очигледно, почетак „Проблема“ преведен је овако: „Зашто су сви изузетни људи (*perittoi*)...“ Ако придев *perittos* означава оно што је претерано, сувишно, такође означава и „изузетно“, у метафоричном смислу. Разуме се. Ту употребу чак можемо наћи код Теофраста, у вези са биљкама које су „изузетне по свом мирису“. Али, то нас не спречава да, у тој мисли у којој треба вребати сваку игру, не будемо превише обзирни када разумемо да изузетан човек (*perittos*) јесте човек остатка (*perissôma*) *par excellence*. Уосталом, управо ту напетост треба непрестано имати на уму како би се схватило оно што бисмо могли назвати дијалектиком меланхолије онаквом каква је опстајала вековима. Треба промислити везу између те сувишне материје, тог остатка после кувања, тог глупог сока, и креативности генија, полета имагинације.

Меланхолик, болесник или болешљив човек?

Могли бисмо рећи да се меланхолија не може свести на болести меланхолије, то јест, црне жучи. За мисао нашег аутора од суштинске је важности указати, како се каже у закључку, на то да је меланхолик такав по природи а не због болести. Болест спада у ред акцидената, случајности, а не природних датости. Узрок је исти, црна жуч. Али, треба умети разликовати њено безразложно нагомилавање и стално присуство код појединца извесне количине црне жучи која од њега чини меланхолика. Овај, дакле, није нужно болестан; али, треба рећи да је склон болести. То је већ појам који су Римљани звали *proclivitas*, или *declivitas*; лекари, и по аналогији, моралистички филозофи, описаће је као болест душе. То је свеукупност онога што ће касније бити названо *пред-болест*. Разликовање између болесника и болешљивог човека редовно се понавља у нашем тексту. Али, постоји и нешто што је здравље меланхолика, добра мешавина непостојаности, здравље настало успостављањем правилности у неправилном, нормалности у *абнормалном*, што је краткотрајно, крхко стање. Меланхолик, дакле, треба да се пази и негује. Занимљиво је што ту идеју проналазимо у Аристотеловом делу какво је *Никомахова етика*: „Меланхолици по природи увек имају потребе за лековима“. Штавише, сматрам да нам овај одломак из *Етике* може помоћи да схватимо личност меланхолика. Аристотел, заиста, наставља: „Зато што њихово тело стално нагриза та мешавина, и оно се непрестано налази у стању жестоке жеље. Али, уживање растерује бол, не само уживање које је његова супротност него и свако друго само ако је довољно јако, и ето зашто су меланхолици неумерени и порочни.“

Зато се меланхолик увек баца у потрагу за задовољством које представља само начин да ублажи свој бол, настао услед нагризања црном жучи. Он је непрестано у потрази за разонодом, што га, у прекој потреби да нађе смирење за тело, доводи дотле да не буде превише обзиран приликом избора задовољства и нагони га на порок. Услед дејства жучи која га нагриза, меланхолик не подноси безбојну трезвеност живота. Принуђен је на то да се забавља. Он је човек Забаве. Из истог разлога, он је биће насиља и

контраста, изложено сталним променама; он је неухватљив." Меланхолик је већ прелетео плићак у којем га очекујемо. „Пошто је црна жуч непостојана", каже „Проблем XXX", „непостојани су и меланхолици." Одмеримо добро шта кажемо. Видимо да се не може направити разлика између здравља, морала и онога што се ту већ појављује и што бисмо могли назвати естетиком, размишљањем о креативности. Заиста је реч о истом бићу, о истим понашањима. Дакле, треба уочити да план нашег аутора није у основи медицински. Видели смо да познаје физиологију свога времена и можда своје школе. Али, болест и њен опис нису оно суштинско у његовом делу. Њега занима понашање те изванредне болешљиве особе каква је меланхолик. Међутим, питање које нам привлачи пажњу јесте следеће: како непостојаност, како променљивост, како преиначења меланхолика могу објаснити величину, креативност, геније, како бисмо то данас рекли?

Мислим да смо се ту нашли у самом срцу проблема са свим оним што треба добро изложити и протумачити, јер није све речено, па чак можда и ништа није речено, него је све у наговештају, у дубоком размишљању о креативности. Нека нам буде опроштено на ружноћи овог термина! Шта је то што повезује сва подручја културе, уметности, грађанских активности и поезије? Шта је то што повезује све ове области са полиморфизмом и непостојаношћу меланхолика?

Овај текст не можемо разумети другачије осим у оквирима мисли о *mimesis*, о подражавању. То је појам који је тешко дефинисати и који одређује један од начина на који Стари сагледавају стварање. Стварати значи подражавати. Сви знају на који је начин Платон, управо пресуђује уметности сводећи је на подражавање. Све то је свакако много сложеније него што бих ја то овде могао изнети. Уметник, подражавалац, у ствари само производи илузије без стварности. Нема ни свест ни контролу над оним што ради. Он није техничар у дословном смислу. Он тежи за тим да направи сав намештај, све биљке, сва жива бића и самог себе; земљу, небо, богове, и све што постоји на небесима и у Хаду.

„Проблем XXX" је сањарија о стварању, или тачније, како бисмо то данас рекли, о креативности, о способности да се ствара. Каже нам да је креативност у суштини порив да се буде другачији, несавладиви нагон да се постане други, да се постане сви други. Треба упоредити овај текст са Аристотеловом *Поетиком* која нам каже: „Песничка уметност припада природно обдареном бићу (*euphyoûs*) или лудаку (*manikoû*); јер, они први се лако обликују (*euplastoi*); други излазе из себе (*ekstatikoi*)." Другим речима, ради се о два начина да се постане други. Човек може бити природно обдарен да самог себе уобличава и да постаје другачији; или, опет, лудило, односно излажење из самог себе, омогућава ономе ко је у ствари умоболан да постане неко други. Обдарено биће лако може подражавати; лудо биће пројектује се изван себе и тако може заузети положаје свих других, што је само други начин подражавања. Тако, онај други који постајемо није ништавило, него лик. „Проблем XXX", можемо рећи, укида алтернативу између „даровитог човека" и лудака. Он их поставља на исту раван када пише: „Они код којих је она – та мешавина црне жучи – превише обилна и топла, доведени су до лудила *и* природно обдарени, склони су љубави, лако се поведу за нагонима и жељама". Тачније, тај „Проблем" нам каже да „обдарен човек" и лудак потичу од исте природне датости, од меланхолика. Између обдареног човека и лудака више нема алтернативе: реч је само о разлици у степену.

Превела са француског
Александра Манчић

Демокритов смех

Псеудо-Хипократ

„Кад туга и бојазан потрају дуго онда је то меланхолија." Овим Хипократовим афоризмом и теоријом о патогеној моћи црне жучи званично почиње писана историја меланхолије. Сматра се да је она израсла и разгранала се из три базична текста: из горепоменуте тврдње, из Аристотеловог списа „Проблем XXX", који почиње оним чувеним питањем о томе зашто су сви изузетни људи меланхолични и – из кратке приповести о лудом Демокриту, приписиване одувек Хипократу, иако право ауторство све до данашњег дана није утврђено. Кроз форму епистоларне фикције спроведена је идеја да се једна особа не може прогласити лудом само зато што се њено понашање разликује од понашања „нормалне" већине. Мудри лекар Хипократ схватио је, баш као и Аристотел, да између лудости и мудрости нема чврстих граница.

Скупштина и народ Абдерићански Хипократу, поздрав

Веома озбиљна опасност, Хипократе, сада прети нашем граду претећи једноме од нас, човеку у кога полажемо наде и који би морао бити наша дика, данас и довека. Тако нам свих богова, нико му сада не би позавидео на његовој судбини, јер је велика мудрост која га испуњава од њега направила болесника; такође се свакојако морамо прибојавати да ће, ако Демокрит изгуби разум, наш град Абдера потпуно опустети. Заборавивши на све, почевши од себе лично, он бди и дању и ноћу, у малим и великим стварима налази мноштво разлога за весеље, и сматра да сав живот није ништа. Неки се жени, други тргује, овај држи говор пред народом, онај извршава заповест, или полази у посланство, или је изабран, или смењен, или се разболи, или буде рањен, или умре: Демокрит се свему смеје, гледајући једне тужне и болне, док се други радују. Штавише, наш човек узима и Хад и све што се у њему дешава за предмет својих истраживања, о којима оставља писани траг; тврди да је ваздух пун симулакрума[1], слуша гласове птица, често устаје ноћу и, како изгледа, сам пева у пола гласа; понекад наводно путује у бесконачност, и тврди да постоји безброј Демокрита налик њему; ни боја лица није му ништа мање упропашћена него расуђивање. Ето шта нас плаши, Хипократе, ето шта у нас уноси пометњу; спаси нас, молимо те, брзо дођи да умириш нашу отаџбину. Немој нас одбити, не заслужујемо да будемо одбијени и можемо о томе да пружимо сведочанства. Спасавање таквог човека неизоставно ће ти донети славу, новац, познанства; и мада познанства у твојим очима вреде много више од добара и богатства, нудимо ти и ова друга у изобиљу и небројена. Јер, душа Демокритова нема цену за наш град, који чак ни да је од злата не би био довољан да ти платимо за то што ћеш доћи и што ћеш пожурити да што пре стигнеш. Чини нам се, Хипократе, да су нам обичаји болесни, да нам је обичаје спопало безумље. О, најбољи међу људима, дођи да излечиш знаменитог човека; мање лекару, а пре обновитељу целе Јоније, подигни око нас светији бедем. Лечићеш цео град, а не само једног човека; нашу болесну Скупштину којој прети да буде затворена ти треба да поново отвориш, као законодавац, као судија, као архонт, као спаситељ; дођи, и бићеш творац свега тога. То је улога коју очекујемо од тебе да одиграш, Хипократе, то је улога коју ћеш одиграти. Град који није без сјаја – или тачније, цела Грчка – преклиње те да бдиш над телом мудрости. Реци себи да ти је мудрост лично дошла у посланство и преклиње те да га избавиш од безумља. Нема сумње, свако осећа да је у сродству са мудрошћу; али још је много више оних који су јој се, попут нас, још ближе примакли. Добро знај, и будући век захваљиваће ти што ниси допустио Демокриту да

[1] Демокритова атомистичка теорија, коју је делимично преузео од свог учитеља Леукипа, укључује две теорије чула: од свих видљивих предмета одвајају се површински слојеви, танке наслаге атома који се називају *eidola* (што је термин који је касније латинизован у *simulacra*) које пролазе кроз ваздух који се налази између, чувајући облик предмета ко-

ји их одашиље и утискују се у наше органе чула; постоји и префињенија материјалистичка хипотеза према којој само око суочено са предметима пројектује зраке, и њихову слику обликује у тачки сусрета симулакрума и визуалног снопа. У оба случаја, „ваздух је пун симулакрума".

[29]

се удаљи од истине за коју сматра да је први познаје. У вези си са Асклепијем по рођењу и по свом занату; што се њега тиче, он је рођак Херакла, од кога је потекао Абдер (као што си несумњиво чуо), од кога, опет, потиче име нашег града; тако ће и Хераклу причинити задовољство ако излечиш Демокрита. Зато, Хипократе, пошто видиш да један народ и један угледан човек губе моћ да користе своје способности, дођи нам што брже можеш, преклињемо те. Авај, зашто се и сама добра, када преврше меру, претварају у болести! Јер, колико се Демокрит издигао до врхунаца мудрости, толико се сада изложио опасности да га захвати интелектуална парализа и имбецилност; док мноштво других Абдерићана, који су се држали по страни од знања, не само што су сачували здраву памет, него су чак постали паметнији и умеју да препознају болест код мудраца – то мноштво којем је до сада памет недостајала. Дођи, дакле, са Асклепијем, утемељивачем твоје лозе, дођи са Епионом, Херакловом кћери, дођи са Асклепијадима, учесницима похода на Илион, дођи да нам донесеш Пеонов лек против болести. Земља ће дати обиље корења, трава и цвећа као противотров од лудила; и можда никада ни земља ни планински врхунци неће произвести ништа тако плодно као што је оно што сад треба да излечи Демокрита. Остај нам добро.

Хипократ Скупштини и народу Абдерићанском, поздрав

Када је ваш грађанин Амелесагора дошао на Кос, деси се да је слављено брање прутова: годишња свечаност, као што знате, током које се сав наш народ окупи и крене ка једном чемпресу у величанственој литији коју према обичају предводе они који припадају богу. Али, пошто је Амелесагора жу́рио, ако је судити по његовом изгледу и говору, уверио сам се да ствар не може да чека: то је и било истина. Када сам прочитао ваше писмо, задивило ме је што се град дигао на ноге као један једини човек, ради само једног човека. Срећни су народи који знају да су ваљани људи њихово најбоље одбрамбено оружје, и који имају мање поверења у куле и бедеме него у мудре савете мудраца! Пошто сам лично убеђен, ако су вештине милост богова, да су људи дело природе, немојте ми замерити, Абдерићани, што мислим да ме и не зовете ви, него ме сама природа позива да спасем њено дело којој болест прети смрћу. Зато се покоравам мање вама него природи и боговима када журно долазим да лечим Демокритову болест; ако претпоставимо да се заиста ради о болести, а не о некој обмани која вас заслепљује (ово друго било би ми драже, пошто би још боље посведочило о вашој привржености, ако вас је узнемирила и сама сумња). У замену за мој долазак ни природа ни божанство неће ми обећати новац: немојте, дакле, чинити насиља нада мном, Абдерићани, него дозволите да слободна вештина буде слободно обављана. Они који раде за новац, науке подређују својој користи, и лишавајући их њихове древне слободе изражавања, своде их, да тако кажемо, на робове: такви су кадри и да лажу, претерујући са важношћу неке болести, или да поричу њену тежину, или да изневере обећање тако што не дођу, или да дођу иако нису позвани. Жалостан је човеков живот јер се у њему непрестано назире нека неподношљива кривица, налик зимском ветру! И нека дају богови да лекари уједине своје снаге како би излечили ту болест, мучнију од лудила – јер, та се болесна и штетна слабост назива чак и срећом! Лично сматрам да је свака болест душе жестоко лудило што у разуму ствара извесне судове и представе од којих се човек може излечити прочишћењем кроз врлину. Када бих хтео да се обогатим не бирајући средства, Абдерићани, пре бих отишао код великога краља Персије, где

би ми поклонили целе градове пуне свега што чини човекову срећу; и лечио бих пошаст која тамо хара. Али одбио сам да ослобађам те страшне болести земљу која је непријатељ Грчке, водећи тако, на свој начин, поморску битку против варвара. Богатства примљена од краља, и све оно изобиље које је у поседу непријатеља моје отаџбине само би могло да ми донесе срамоту и у мојим рукама би било нека врста ратне машине која прети грчким градовима; стицати богатство не значи зарађивати новац са свих страна. Врлина је веома света, и правда је неће помрачити, него ће је само истаћи. Зар не мислите да заслужује једнаку осуду онај ко лечи непријатеље као и онај ко лечи пријатеље из љубави према новцу? То није наш обичај, народе Абдере: ја не извлачим корист из болести, и са жаљењем сам примио вест о Демокритовој поремећености – он ће, ако је у добром здрављу, бити мој пријатељ, а ако је болестан, биће ми још дражи када се буде излечио. Знам да је он строг човек испосничких обичаја, и да је украс вашег града. Остајте ми добро.

Хипократ Филопојмену, поздрав

Изасланици који су му донели писмо твојих суграђана предали су ми и твоје; причињаваш ми велико задовољство тиме што ми нудиш своје гостопримство, и све што уз њега иде. Ако нам судбина буде наклоњена, моћи ћемо, чини ми се, са више разлога да се уздамо у добар исход него што твоје писмо дозвољава да се предвиди. Наш човек не испољава знаке лудила, него силине душе која је отишла предалеко – он који више не мисли ни на децу, ни на жену, ни на рођаке, ни на богатство, нити на било шта друго, он који се и дању и ноћу повлачи у себе и живи усамљенички у својим пећинама, у пустињи, под сенком дрвећа, на мекој трави, или крај потока. Меланхолицима се често дешавају такве ствари: понекад су ћутљиви, недружељубиви, привлаче их усамљења места; окрећу леђа људима, на свога ближњег гледају као на странца; али није ретко ни то да оне који се посвете знању њихова склоност ка мудрости тера да забораве све друге бриге. Када слуге и слушкиње испуне кућу својим бучним свађама, довољно је да се господарица изненада појави, па да се они уплаше и поново смире; готово исто тако је и са страстима душе, тим слушкињама људских бола: чим се појави мудрост, друга осећања уступају јој место попут робова. Нису лудаци једини који траже пећине и повучена места, него то чине и они који, зато да би им душа била мирна, одлазе тамо презревши људске послове. Када дух, притиснут спољашњим бригама, настоји да одмори тело, он пожури на неко мирно место; и тамо, будан од раног јутра, кроз себе креће у обилазак земље истине, где нема ни оца, ни мајке, ни жене, ни деце, ни брата, ни сестре, ни рођака, ни слугу, ни богатства, савршено ничега што би га могло узнемирити; преплашени, сви узроци немира остају по страни и не усуђују се да приђу, из поштовања према становницима те земље; а становници те земље су све вештине и све врлине, богови, ђаволи, воље, мисли; и у тој земљи, мноштво кретњи покреће звезде преко огромног свода који се наднео над њима. Тамо се можда Демокрит, вођен мудрошћу, већ преселио; а пошто га тај дуги пут спречава да види оне који су остали у граду, сматрају га за лудака само зато што га је занела самоћа. Није потребно много времена да би се схватило како Абдерићани, са својим новцем, нису упућени у Демокритову тајну. Како било да било, пријатељу Филопојмене, спреми се да нам пружиш гостопримство; јер, не желим да изазовем непријатности граду који се већ намучио, а за тебе ме, као што знаш, одавно везује нарочито пријатељство. Остај ми добро.

Хипократ Дионизију, поздрав

Молим те, пријатељу мој, да ме или сачекаш у Халикарнасу, или да ми пођеш у сусрет: свакако морам у Абдеру због Демокрита, јер се разболео и град ме зове да дођем. Не могу да ти опишем, Дионизије, колико га ти људи воле: као једна једина душа, град се разболео заједно са својим грађанином; зато ми се чини да је и њима потребно лечење. Ја сам, опет, уверен да није реч о болести, него о претеривању у науци, о неумерености у науци која није стварно неумереност, него је таква само по мишљењу грађана. Наиме, никад не наноси никакву штету вишак врлине, већ незнање оних који о томе одлучују доводи до тога да се изобиље сматра за болест. У ономе чега је човек лишен, увек закључује да је изобиље код другога сувишно: тако кукавица види неумереност у срчаности, шкртица у великодушности, и свака оскудица добро одмерену врлину сматра за претерану. Али, када будемо видели Демокрита лично, када из тога будемо извели прогнозу, саслушавши његове речи, боље ћемо схватити шта је у питању. Што се тебе тиче, Дионизије, пожури да ми се придружиш: желим да останеш у мојој отаџбини док се не вратим, да се позабавиш нашим пословима, а пре свега, нашим градом. (...)

Хипократ Дамагету, поздрав

Када сам дошао код тебе на Родос, Дамагете, видео сам неку лађу на којој је стајао знак сунца: био је то изванредан брод са чврстом крмом, са добрим трупом, са широком палубом. Истовремено, хвалио си ми посаду као окретну, поуздану, успешну, и брод као веома брз. Пошаљи нам га, али га, ако је могуће, опреми крилима, пре него веслима. Јер, ствар је хитна, пријатељу мој, и треба да највећом брзином отпловим за Абдеру: хоћу да излечим град, који се разболео од болести самог Демокрита. Тог човека, чији ти је углед познат, његова отаџбина оптужује да је запао у лудило; а ја сматрам, или тачније, надам се, да његов дух није погођен заиста, него тамошњи људи само тако мисле. Стално се смеје, кажу, не престаје да се смеје свему, а то им се чини као знак лудила. Зато реци нашим пријатељима на Родосу да се увек држе тачне мере, да не изгледају ни превише смешљиви, ни превише погружени, него да остају на средини између то двоје, како би једнима изгледали као љубазни људи, а другима као мислиоци који медитирају о врлини. И поред тога, Дамагете, у његовом смеху свакако има нечега нездравог: јер, ако је неумереност порок, истрајавање у њој је још горе. Могао бих му рећи: „Демокрите, болест, убиство, смрт, опсада града, свако зло које нас снађе и свака ствар која се деси теби даје повода за смех. Али, зар није непријатељски према боговима, пошто и радост и туга постоје на свету, одбацити једну од њих? Заиста си имао среће (али, рећи ћу нешто немогуће) ако твоја мајка никада није била болесна, ни твој отац, па онда ни твоја деца, ни твоји пријатељи, и ако је сам твој смех имао срећну моћ да свакога сачува. Али, ти се смејеш болеснима, радујеш се кад људи умиру, вест о несрећи за тебе је пуна чари: каква је то злоба, Демокрите, и далеко си од мудрости ако у томе не видиш никаквог зла! Тебе мучи црна жуч, Демокрите, у опасности си да постанеш Абдерићанин, а твој град је разумнији од тебе." Али, о свему ћемо овоме, Дамагете, разговарати тамо са већом тачношћу; време које проводим пишући ти задржава брод. Остај ми добро.

Хипократ Филопојмену, поздрав

Пошто сам ноћас заспао пун немира и бриге због Демокрита, пред свитање сам уснио сан; и из њега сам стекао убеђење

[32]

– пошто сам се пробудио пренеражен – да не прети никаква опасност. Учинило ми се да видим самога Асклепија како стоји поред мене, и већ смо прилазили вратима Абдере. Асклепије није изгледао онако како га приказују на портретима, смирен и ведар, него узбуђен, од чега је деловао застрашујуће; за њим су ишли змајеви, неки горостасни гмизавци који су и сами хитали, остављајући огромне трагове и језиво звиждећи као по неким пустарама и удолинама; ти су другови ишли позади, носећи лекарије у брижљиво затвореним кутијама. Тада ми је бог пружио руку; ја сам је радосно прихватио, молећи га да ми помогне и да ме не напусти током лечења. „Уопште ти нисам потребан у овој прилици, рекао ми је он; ево ко ће те повести, богиња заједничка бесмртницима и смртницима." Окренувши се, угледао сам лепу и високу жену са природно намештеном косом, у блиставој одећи; из њених зеница избијала је чиста светлост која као да је њеним очима давала сјај звезда. Бог је отишао, а та жена, стегавши ме шаком с неком благом чврстином, љубазно ме је повела кроз град. Док смо прилазили кући у којој сам мислио да се мој домаћин спрема да ме дочека, она је нестала попут привиђења, рекавши само: „Сутра ћемо се поново видети код Демокрита." Већ се била окренула када сам одговорио: „Племенита госпођо, молим те, реци ми ко си и како се зовеш." „Истина", рекла је она. „А ова коју видиш како нам прилази", и заиста, одједном се појавила нека друга, која ни сама није била без лепоте, али је газила охоло, смелијег држања, „њено је име Мњење; изабрала је да живи међу Абдериђанима." Кад сам се пробудио, протумачио сам сан: Демокриту није потребан лекар, пошто му је и сам бог-видар окренуо леђа, као да нема потребе за његовим лечењем; у Демокриту се налази истина здравља, док међу Абдериђанима влада мњење о његовој болести. Верујем да је заиста тако, Филопојмене, да је истина баш таква; не жалим због снова, нарочито када остану уобличени. Медицина и прорицање у тесним су сродничким везама, пошто је и једна и друга вештина потекла од истог оца – Аполона, који је и наш предак, који најављује садашње и будуће болести, који лечи оне који су болесни и који ће се тек разболети. Остај ми добро.

Хипократ Кратевасу, поздрав

Знам, драги пријатељу, колико је велики твој траварски дар, колико држиш, истовремено, и до свога посла и до својих славних предака, тако да је твоја стручност равна стручности твога деде Кратеваса.[2] Од данашњег дана прикупљај, молим те – сад или никад, а нужда притиска – најбоље траве које узмогнеш наћи. И пошаљи ми их: наменио сам их човеку који сам вреди колико и цео један град, наравно, Абдериђанину[3], али то је Демокрит. Кажу да је болестан и да његово лудило мора да буде очишћено. Право да кажем, искрено се надам да ће лекови бити непотребни, али треба бити спреман за сваки случај. Код тебе сам се често дивио врсности биљака, природи, и уређењу свих ствари, светом тлу земље која рађа животиње, биљке, храну, лекове, и саму срећу и богатство; без ње похлепа не би могла да траје, и Абдериђани ми не би бацили мамац од десет талената, правећи од мене мање лекара, а више најамног слугу. Када би само, Кратевасе, могао да ишчупаш горки корен похлепе, тако да од ње више ништа не остане! Знај да бисмо онда очистили, у исти мах, и њихова тела, и болесну душу људи. Али, то су само побожне жеље; за сада, скупљај пре свега биљке које расту у планинама и на узвишењима; оне имају више супстанце и снаге од мочварних биљака, пошто је у планини земља тврда и ваздух редак; у ономе што упијају има више живота. Труди се, међутим, да береш и

[2] Тај лекар и травар оставио нам је Демокритове одломке; њега, опет, цитирају Диоскорид и Гален.

[3] О наводној глупости Абдериђана, пословичној у антици, видети пример код Плинија, XXV, 8.

[4] *Kairos*, прилика, представља темељан појам код Хипократа: бити лекар значи вребати повољан тренутак, када природа даје знак да се сместа пређе на дело.

биљке које расту у близини бара и мочвара, или на обали река и извора, оне које зовемо биљке са живе воде; знам да оне нису превише јаке, не делују довољно снажно и дају прилично благ сок. Нека све што је сок и течност буде пребачено у стаклене посуде; листови, цветови, корење нека се, напротив, ставе у нове земљане врчеве и брижљиво затворе, како не би били изложени ваздуху и изгубили лековита својства која испаравају као душа. Све нам то сместа пошаљи. Јер доба године је повољно, и преко је потребно излечити то наводно лудило. Ниједна вештина не воли одуговлачење, а медицина понајмање, јер у њој одлагање доводи живот у опасност. Повољне прилике[4] представљају душу лечења, и само их треба увребати. Надам се да је Демокрит у добром здрављу и да га нема потребе лечити; међутим, у случају да се сретнемо с некаквим природним недостатком, да прилика не буде погодна, или да дође до неког другог неповољног утицаја (јер, много тога измиче нама смртницима ако не показујемо никакву одлучност у напорима да допремо до истине) треба да прикупимо све снаге како бисмо се суочили са непознатим. Јер, онај ко је у опасности неће се задовољити средствима што нам стоје на располагању, него ће исто тако пожелети и оно чиме не располажемо. Скоро стално морамо да се суочавамо са две врсте ограничења, са ограничењима човека и ограничењима вештине: код онога првог ограничено је оно што можемо видети, а код ове друге, оно што можемо спознати. И у једном и у другом случају, неопходна је срећа. Чишћење је делимично непредвидљиво, треба обазриво приступити лечењу и пазити да се не оштети желудац, прорачунавајући лек који ће бити примерен непознатој природи; јер, немају све ствари на свету једну те исту природу. Њихова појединачна природа увек утврђује шта је природа другога пре него што се настани у њему, и понекад све упропасти. Мноштво гмизаваца пушта

[5] Једна врста кукурека, *melampodion*, носи име Мелампода из Пила, који је, пошто је открио прочишћавајући учинак који та биљка има на козе, дао њихово млеко Претовим кћерима и тако их излечио од лудила (видети Плинија Старијег, *Природна историја*, *XXV*, 21–22). Мелампод, „човек црних ногу“, био је вишеструко обдарен: Аполон га је обдарио пророчким моћима; змијско легло, способност да разуме језик птица и буба; зато га неки сматрају за првог лекара. Од предхипократовог доба, па

отров на биљке, из њихових разјапљених чељусти покуља отровни дах који заузме место лека; нећемо то приметити, осим ако нам нека мрља, прљавштина, диваљ и искварен мирис не укажу на оно што се десило; и таква незгода води вештину у пропаст. Тако је чишћење кукуреком најбезбедније; о њему се прича да га је Мелампод користио на Претовим кћерима, и Антикиреј на Хераклу.[5] Камо среће да нама то не буде потребно за Демокрита, и нека мудрост код њега буде делотворнија од опојних лекова. Остај ми добро.

Хипократ Дамагету, поздрав

Заиста је онако како смо и мислили, Дамагете: далеко од тога да му је дух поремећен, Демокрит је све разматрао на изванредној висини; одржао нам је лекцију из мудрости, а преко нас и свим људима.

Послао сам ти назад, драги пријатељу, твоју праву асклепијску лађу. Уз ознаку сунца коју је већ носила, додао сам и знак здравља[6]: јер, уз помоћ богова, она је пловила под пуним једрима и довела нас на Абдеру у предвиђени и најављени дан. Затекли смо, дакле, становнике окупљене пред вратима града, где су, како је и ред, сви изашли да нас дочекају: не само мушкарци, него и жене, и старци, и деца и сасвим мала дечица, и уверавам те, тако ми богова, сви су били преплављени тугом. Своје држање објашњавали су наводним Демокритовим лудилом, док се он марљиво одавао вишој филозофији. Када су ме опазили, као да су се мало тргли и добили наду; Филопојмен је наваљивао да прихватим његово гостопримство, и остали су делили његова осећања. Али, ја им рекох: „Абдерићани, прва ми је брига да видим Демокрита.“ Они са одобравањем прихватише моје речи и, сви радосни, испратише ме преко агоре, једни трчећи за мном, други испред мене и са сваке стране, довикујући ми да „спасем, помогнем, излечим“. А ја сам на њих наваљивао да

све до XIX века, црни и бели кукурек заузимали су важно место у медицинској мисли. Стари су користили увар биљке *Helleborus niger* или *Helleborus viridis*, кардиотоничких и еметичких својстава; кашичица тог опасног и моћног пургатива црне жучи морала је бити окружена бројним предострожностима.

[6] Знак здравља је пентаграм међу чијим угловима је била исписана реч *Higija*, здравље.

[7] У источном Средоземљу, етезијански ветрови су северни ветрови који дувају сваке године током лета. Хипократ им је поклањао велику пажњу, као и свим временским приликама.

се охрабре, уверен да ће се после раздобља етезијанских ветрова[7] болест убрзо повући, или постати незнатна и да ће је бити лако излечити. Све тако говорећи, настављао сам својим путем; кућа је била близу, а град се није далеко протезао. Тако смо стигли иза бедема, тамо где се налазила кућа; затим су ме сасвим полако повели иза куле, до високог брда покривеног сенком високих бујних топола. Отуда се видео Демокритов стан, и у подножју неког густог и веома ниског платана, сам Демокрит, одевен у грубу тунику, усамљен, прљав, како седи на каменој клупи, пожутелог лица и сувоњавог тела, браде прекривене превише дугачким длакама. Поред њега, са десне стране, низ падину је текао поточић и благо жуборио. На том брду дизао се храм посвећен нимфама, како се могло претпоставити, прекривен дивљом лозом. На своја колена Демокрит је врло пажљиво положио неку књигу; друге су биле расуте на све стране по земљи, поред гомиле потпуно сецираних животиња. Он сам би се час нагињао како би нешто марљиво записивао, час бесконачно стајао непомичан, занет мислима; после неког времена, устајао је да се прошета, одлазио да прегледа животињску утробу, застајао, и поново седао. Утонули у тугу од које само што им нису навирале сузе на очи, Абдерићани који су ме окруживали рекоше ми тад: „Видиш, Хипократе, како Демокрит живи, и колико је луд, не зна ни шта се са њим дешава, ни шта ради.“ Неки од њих, желећи да још боље покаже колико је његово лудило, реско је зајецао, попут жене која оплакује смрт детета; затим је неки други почео да сипа јадиковке, играјући улогу путника који је изгубио оно у чему се возио. Чувши их, Демокрит се у првом случају осмехнуо, у другом праснуо у смех, и преставши да пише неколико пута климнуо главом. Тада сам Абдерићанима рекао: „Ви останите овде, а ја ћу се речју и телом примаћи нашем човеку како бих се очима и ушима уверио у то какво је заиста његово стање.“ Када сам им то рекао, сишао сам нечујно. На том је месту низбрдица била стрма, тако да сам имао муке да се не саплетем. Када сам стигао до њега, хтео сам да му се обратим, али сам видео да је ватрено занет писањем, понет одушевљењем. Зато сам остао на месту и сачекао да ми неки прекид пружи погодну прилику; мало потом, оставивши стило, он је подигао поглед к мени, који сам стајао крај њега: „Странче, поздрављам те“, рекао је он. „И ја тебе хиљаду пута поздрављам, Демокрите, најмудрији међу људима.“ Посрамљен, како ми се чини, што ми се није обратио по имену, наставио је: „А ти, како се ти зовеш? Зато што не знам твоје име, рекао сам ти странче.“ – „Моје је име“, рекох ја, „Хипократ, лекар.“ Он ми одговори: „Асклепијево племство ми је добро познато, и глас о твом великом угледу мудрог лекара стигао је и до мене. Али, који те је посао, пријатељу, чак овамо довео? Пре свега, седи; видиш ону гомилу још зеленог и меког лишћа, није нимало непријатно; ни столице добре среће, које подстичу похоту, нису толико пријатне.“ Сео сам, и он је наставио: „Да ли си дошао ради неке приватне ствари, или ради нечега што се тиче целог краја? Говори без околишења, и на твоје напоре ћемо узвратити истом мером, у највећој могућој мери.“ А ја ћу: „Право да кажем, због тебе сам овамо дошао, зато да бих срео мудрог човека; изговор ми је пружила твоја отаџбина, којој сам дошао да бих обавио неки посао за њу.“ – „Па онда“, рече он, „почни да користиш наше гостопримство.“ У жељи да искушам човека у сваком смислу, мада већ потпуно убеђен да му дух није поремећен, одговорио сам: „Познајеш Филопојмена, једног од твојих суграђана?“ – „Савршено га познајем“, рекао је он, „мислиш на Дамоновог сина, који живи крај Хермесовог извора.“ – „Баш на њега“, наставих ја. „Десило се да сам због сродства са њим дошао код њега у госте; али

[8] О амбивалентности црне жучи говори Аристотел у *Проблему XXX*, наведеном раније, на кога се овде очигледно мисли.

[9] Панегирије су око заједничког светилишта окупљале народ из неког града или групе градова; ту су се одржавали празници, сајмови и игре.

прими ме ти, Демокрите, твоје ми је гостопримство милије. И објасни ми, за почетак, шта то пишеш." Он је мало поћутао пре него што ми је одговорио: „Пишем о лудилу." – „Тако ми Зевса, краља богова", узвикнух ја, „како се згодно десило, и како је то само добар одговор на оптужбе које ти упућује град!" – „О којем граду говориш, Хипократе?" упита он. А ја ћу: „Ништа, Демокрите, не знам како ми се омакло. Него, шта пишеш о лудилу?" – „Шта бих друго могао писати", одговори он, „него шта је то лудило, како сналази људе и како се може умирити? Животиње које тамо видиш нисам сецирао зато што мрзим божанска дела, него зато што трагам за природом и седиштем жучи; пошто је она та, знаш ли, која поремети човечији дух када је има превише; истина је да она природно постоји код свих, али код једних у мањој количини, а код других у изобиљу; ако је има превише, човека сналазе болести: то је твар која је час добра, час рђава[8]." Ја узвикнух: „Тако ти Зевса, Демокрите, право кажеш и говориш мудро, из тога закључујем да си срећан што уживаш такво спокојство, какво нама није дато да са тобом поделимо." – „Ма, зашто вам није дато да у њему уживате?" упита он. „Зато што нам", одговорих ја, „земља, кућа, деца, дугови, болести, смрти, робови, бракови и остало одузимају уживање." Тада наш човек, вративши се уобичајеном расположењу, поче да се грохотом смеје, свему да се подсмева, и на крају ућута. А ја наставих: „Зашто се смејеш, Демокрите? Да ли због добра или због зла које сам поменуо?" Он се од срца насмеја, а међу Абдеријанима који су нас издалека посматрали, неки су се тукли у груди или чело, други чупали косе; и то зато што је његов смех, како су касније казали, био јачи него обично. Ја тада наставих: „Демокрите, најбољи међу мудрацима, изгарам од жеље да сазнам шта те доводи у то стање, и зашто сам ти се учинио смешан, било ја, или оно што сам рекао; треба да, када се ваљано обавестим, уклоним узрок твојих лудорија, или да се, пошто будеш убеђен да ниси био у праву, ти одрекнеш свог неумесног смеха." А он ће: „Тако ми Херакла, ако можеш да ме убедиш да сам у заблуди, Хипократе, излечићеш ме како нико никога никада није излечио." – „Најдражи мој", одвратио сам ја, „како да те не уверим да си у заблуди? Зар не мислиш да си скренуо када се смејеш смрти неког човека, болести, поремећеном духу, лудилу, меланхолији, убиству, и још горим стварима? Или, напротив, венчањима, панегиријама[9], порођајима, мистеријама, судству, почастима, или било којем другом добру? Јер, смејеш се ономе над чиме треба жалити, плачеш над оним чему се треба радовати; и тако између добра и зла за тебе више нема разлике." А он ће онда: „Врло добро речено, Хипократе, али не знаш зашто се ја смејем; када будеш сазнао, убеђен сам да ћеш са мојим смехом у свом пртљагу понети, за добро отаџбине, као и за твоје лично, лек много делотворнији од твог посланства, па ћеш моћи друге да учиш мудрости. Заузврат ћеш можда ти мене научити лекарској вештини, када будеш сазнао колико људи занима оно што нема никаквог значаја, колико их се надмеће у напорима око нечега што не заслужује да се човек око тога уопште мучи, и колико њих протраћи цео живот учећи смешне ствари."

Ја тад узвикнух: „Буди јаснији, за име богова! Плашим се да се цео свет није разболео и не знајући за то, и није имао куда да пошаље изасланика да потражи лек. Јер, чега би било ван света?" А он настави: „Постоји, Хипократе, бескрајно мноштво светова; пази се, пријатељу мој, да не потцениш богатство природе онакве каква јесте." – „Тим питањима, Демокрите,", рекох ја, „позабавићеш се када дође време за то; волео бих да те спречим да не праснеш у смех чак и док будеш објашњавао бесконачност. За сада, знај да свету у којем живиш треба да објасниш разлоге свог смеха." Пошто ми је

упутио продоран поглед, одговорио је: „Ти мом смеху приписујеш два узрока, добро и зло; али, ја се смејем само једној ствари, човеку пуном безумља, лишеном исправних дела, детињастом по свим намерама, трпељивом без икакве користи од бесконачних искушења, гоњеном неумереним жељама да иде до граница земље и да се завлачи у њене огромне шупљине, да топи сребро и злато, да га непрестано стиче, мучећи се да га стално гомила све више и више како не би пропао. И не показује никакву грижу савести када изјављује да је срећан, он који голим рукама копа по дубини земље уз помоћ окованих сужњева, од којих једни гину под одронима на трошном земљишту, док други, бесконачно подвргавани принуди, животаре испаштајући казну, која им је постала друга отаџбина. Траже сребро и злато, испитују трагове прашине и опиљке, овде мере песак који је ископан тамо, отварају земаљске жиле, разбијају грудве земље како би се обогатили; од наше мајке земље праве непријатељску земљу; оној која остаје увек иста диве се и газе је ногама. Како је смешно када ти заљубљеници у неисцрпну земљу пуну тајни чине насиље над оном која им је пред очима! Неки купују псе, други коње; постављају границе око огромних земљишта и намећу ознаке власништва; желећи да постану господари великих имања, не могу да господаре самима собом. Журе да се ожене женама које ће убрзо затим презрети; воле, па се онда гаде; имају жељу да буду очеви, а онда отерају своју децу кад одрасту. Шта је то лажно и неразумно одушевљење које се нимало не разликује од лудила? Ратују са својима, и никада се не труде да живе у миру; на клопке једних краљева одговарају другим клопкама; убице су; копајући по земљи, траже сребро; кад нађу сребро, хоће земљу; кад добију земљу, продају њене плодове; кад се плодови распродају, они се опет дочепају сребра. Колико су само непостојани, колико су зли! Кад нису богати, прижељкују богатство; ако га стекну, крију га и склањају од погледа. Изругујем се њиховим неуспесима, грохотом се смејем њиховој несрећи, зато што су прекршили законе истине; надмећући се у мржњи, туку се са браћом, рођацима, суграђанима, и све то ради добара којима нико неће господарити после смрти; кољу једни друге; не обазирући се на законе, гледају с висине на пријатеље или отаџбину када се нађе у невољи; дају вредност ономе што је недостојно и неживо; цело богатство дају на куповину кипова, изговарајући се да изваjано дело као да говори, али презиру оне који заиста говоре. Жуде за оним што им је изван домашаја; кад живе на копну, иде им се на море; ако су острвљани, морају да живе на копну. Сваки иде за својим личним жељама. У рату, наизглед хвале мужевност, али из дана у дан подлежу разврату, среброљубљу, свим страстима од којих се разбољевају. Све су то Терсити живота.[10] Зашто ми онда, Хипократе, замераш на смеху? Нико се живи не смеје сопственом безумљу, подсмевање може бити само узајамно: једни се смеју пијаницама, а за себе мисле да су трезвењаци, други заљубљенима, док их мучи још гора болест; неки се смеју поморцима, други ратарима; јер, не слажу се ни око вештина, ни око дела."

Ја сам га тада прекинуо: „Ето, Демокрите, истинâ које ваља рећи! Не може се наћи језик погоднији да изрази беду смртника. Али вођење послова нужно тера на делање, као и вођење домаћинства, грађење бродова, управљање градом уопште, и човек томе не може да се одупре: природа га није донела на свет зато да би ленчарио. При том, амбиција је много исправних душа навела да застране, оних које су се свим тим бавиле верујући да су заштићене од неуспеха, и нису имале снаге да предвиде оно што је остајало скривено. Ко је, Демокрите, док се женио, помишљао на растанак и на смрт? Док је подизао децу, на то да их може из-

10 Терсит, „ружнији од свих под Илиј који су дошли", кривоног, грбав и ћопав и шиљате главе, ахајски војник који у *Илијади* оклевета Агамемнона и Одисеј га сурово казни (*Илијада*, *II*, 212–217).

губити? Ништа другачије није ни када је у питању обрађивање земље, пловидба морем, владање, управљање, и све оно што живот доноси: нико не помишља да ће доживети неуспех; свако, напротив, гаји велике наде, заборављајући на оно што је мање добро. Зар твој смех овде није неумесан?" Међутим, Демокрит ми је одговорио: „Показујеш да ти је дух отежао, Хипократе, и удаљаваш се далеко од моје мисли када из незнања пропушташ да испиташ границе спокојства и узбуђења. Када се здравом памети воде послови о којима говориш, човек се лако извуче из тешкоћа, и нема потребе да се смејем. Али, пошто им је дух узнемирен због животних брига, као да су оне уопште важне, људи допуштају да им магла гордости помути њихову неразумну памет и не желе да науче ништа из нереда у којем се ствари крећу; то би им, међутим, било довољно упозорење о свеопштој променљивости, која намеће нагле промене и доводи до свакојаких изненадних обрта. Они, међутим, као да је живот нешто чврсто и постојано, заборављају на догађаје који непрестано утичу на ствари, сваки пут на другачији начин; желе оно што доноси тугу, траже оно што ничему не служи, и срљају у свакојаке недаће. Напротив, онај ко би се бринуо да све ради у зависности од сопствених могућности, тај би свој живот заштитио од неуспеха, спознавши савршено самог себе, поставши потпуно свестан сопственог устројства, не распаљујући до у бескрај ватру жеље, задовољавајући се тиме да посматра богату природу, свеопшту хранитељку. Као што превише добро здравље, очигледно, представља опасност за дебеле, исто тако и огроман успех представља озбиљну опасност; упадљиви људи привлаче пажњу свих када им се срећа промени. Други слабо познају старе повести, пали су као жртве сопствених заблуда, зато што нису умели да предвиде очигледне ствари, мада им је дуг живот показивао шта се може и шта се не може десити: на основу тога су морали препознати будућност. Ето, дакле, мете мога смеха: безумни људи које осуђујем да испаштају због својих неваљалстава, шкрстости, незаситости, мржње, њихових клопки, завера, зависти – тежак је задатак набројати све што може измислити довитљивост зла: и ту налазимо неку врсту бесконачности! Смејем се људима који се надмећу у подмуклости својих смицалица и чија је мисао лицемерна; оно најгоре за њих је нека врста врлине, јер упркос законима лажу и размећу се потрагом за уживањима. Мој смех код њих осуђује одсуство било какве промишљене намере; они немају ни очи ни уши, а само човекова чула, просветљена постојаном мишљу, предвиђају шта јесте и шта ће бити. Свиме незадовољни, ти људи приближавају се управо ономе што им се не допада; ако одбију да плове морем, постану морепловци; ако се одрекну земљорадње, поново постану ратари; ако отерају жену, одмах узму другу; децу коју су подигли они и сахрањују; када их сахране, праве нову и подижу их; пошто су прижељкивали старост, запомажу кад их сустигне, неспособни да истрају у било којем положају да се нађу. Вође и краљеви сматрају да су срећни само обични људи; обични људи теже да постану краљеви. Државник завиди занатлији, за кога верује да је заштићен од сваке опасности; занатлија завиди политичару, за кога верује да је свемоћан. Јер, људи не виде прави пут врлине, пут без прљавштине и неравнина, где нема опасности да ћемо се спотаћи, али којим нико не жели да крене; људи се радије окрећу тешком и кривудавом путу на којем је тло џомбасто, где ће се оклизнути и саплести: већином падну, дахћу као да их неко прогони, свађају се, час иду напред, час се враћају назад. Једни, обузети безумном љубављу, као лопови се увлаче у туђи кревет, уздајући се у своју бестидност; друге прождире среброљубље, и њихова је бољка незасита. Овде неки међусобно

постављају замке; тамо се они које је њихова жеља за славом дигла у облаке стровањују под тежином свог неваљалства у провалију пропасти. Прво руше, а онда поново граде; чине услуге, а онда жале због тога; не поштују пријатељске обавезе, терају са ружним поступцима све до мржње, зарате са породицом, и све те бесмислице узрокује среброљубље. По чему су ти људи различити од деце која се играју и, пошто немају разум, у свему што се деси налазе изговор да се забављају? Када говоримо о апетитима, на чему животиње лишене разума могу да им позавиде? И још при том, животиње умеју да буду задовољне оним што им пружа задовољство. Јер, да ли је ико икада видео лава како ровари по земљи тражећи злато? Бика кога је похлепа натерала да се бори? Пантера да показује неутаживе жеље? Дивљи вепар пије, али не више него што је жедан; када вук прождире свој плен, не једе више него што му је потребно да се прехрани; али човек може из дана у дан и из ноћи у ноћ да се непрестано гости. Правилан распоред годишњих доба прекида време терања код животиња лишених разума; али човека старно уједа обад похоте. Хајде, Хипократе, зар да се не смејем човеку кога је обузео љубавни бол зато што је – на сву срећу – постављена граница његовим жељама? А пре свега, како да се не смејем свакоме довољно смелом да се вине преко морских бездана и понора? Како да не извргнем руглу онога ко, пошто је извео на море тешко натоварен брод, потом оптужује таласе што су га прогутали заједно са теретом? Ја, у ствари, мислим да се и не смејем довољно, и радо бих нашао нешто што би их заболело: не лек који би их излечио, ни Пеана који им справља лекове. Размисли о науку који ти даје твој предак Асклепије, кога је ударио гром у знак захвалности зато што је лечио људе. Зар не видиш да сам и ја кренуо погрешним путем када узрок лудила тражим убијајући и сецирајући животиње? Лудило треба тражити у човеку. Зар не видиш да је и свет пун непријатељства према човеку и да је против њега окупио небројена зла? Од рођења је човек сушта болест: у колевци је некористан и само тражи помоћ; кад поодрасте, постане надмен, безуман, и ставља се под старешинство учитеља; у зрелости је арогантан; у старости је достојан сажаљења и убире плодове зла која је његово безумље посејало. Управо је онакав какав је и изишао из нечисте крви своје мајке. Зато плаховити људи, пуни безмерног беса, живе у несрећи и борби; други, у покварености и прељуби; трећи у пијанству; једни завидећи на туђем добру, други лишени онога што им припада. Када бих само имао моћ да са сваке куће скинем кров, па да откријем шта је под њим и да посматрам шта се дешава! Видели бисмо како су једни баш сели да једу, други узели да повраћају, или да муче људе, или да справљају отрове, или да кују завере, или да праве рачунице, или уживају, или јадикују, или пишу пријаву против пријатеља, или се заносе безумним сањаријама о слави. А када бисмо ушли још дубље, дошли бисмо до поступака оних који имају притворну душу и крију све што заиста јесу: млади, стари, они који траже, они који не дају, они који живе у беди, они који имају више него што им треба, они које мучи глад, они су се одали блуду, који прљави, који засужњени, који се диче својим развратом, који подижу децу, кољу, сахрањују, презиру оно што јесу, трче за надом да ће се обогатити; бестидници, шкртице, незасити, убице, добијају батине, достојни презира, обузети страшћу за славом; они који су наклоњени коњима, или људима, или псима, или камењу, дрвећу, тучи, цртању; они који су пошли у посланство, или постављени за војсковође, или су свештеници; који носе круне и који носе оружје, они које изводе на губилиште. Сваки некуд трчи, једне привлаче поморске битке, друге војна служба, или живот на селу, или поморска

трговина, или трг, или скупштина, или позориште, или изгнанство, свако иде на своју страну; једне води љубав према уживањима, мекуштво и неумереност, друге леност и немар. И када човек види толико недостојних и бедних душа, како да не извргава руглу неумереност њиховог живота? Па ни твоја медицина, имам све разлоге да у то верујем, не би наишла на њихово одобравање: све ће учинити мрзовољним те неумерене људе, који на мудрост гледају као на лудило. Уосталом, твоја наука – јасно то наслућујем – мора бити да се судара са великом незахвалношћу и завишћу: чим их спасу, болесници своје спасење захваљују боговима, или срећи; многи од њих заслуге за то приписују природи и омрзну свог доброчинитеља (умало се не наљуте ако се испостави да му нешто дугују!). Пошто већина нема ни најмању представу о тој вештини, у свом незнању осуђују оно што им је највише било од користи: добар глас зависи од људи који имају најмање здравог разума. И баш као што болесници не желе да признају свој дуг, тако и сабраћа одбијају да сведоче, јер их у томе спречава завист. И сам си искусио свакојаке будалаштине које сад помињем: често си, знам, морао да се суочаваш са недостојним опхођењем, али те ни новац ни завист нису навели да окривиш друге. Тачну истину нико не зна, о њој нико не сведочи.“ Осмехивао се док ми је то говорио; у мојим очима, Демагете, изгледао је као бог, и заборавио сам његов ранији излгед. „Светли Демокрите“, рекао сам му, „понећу са собом на Кос вредан поклон гостомпримства: јер, ти си ме испунио великим дивљењем према својој мудрости; када се будем вратио кући, објавићу да си истражио и открио истину о људској природи. Дао си ми оно чиме ћу се старати за своју мисао. Полазим, дакле, јер то захтева час, као и старање које дугујемо телу; али поново ћемо се срести сутра, и следећих дана.“ На те речи сам устао; он се спреми да пође за мном и предаде своје књиге неком придошлици, који не знам одакле се створио. Убрзавши корак, вратио сам се чистокрвним Абдерићанима који су ме чекали на узвишици: „Пријатељи“, рекао сам им, „веома сам вам захвалан што сте ме позвали себи у посланство: јер, видео сам Демокрита, мудраца над мудрацима, јединог кадрог да опамети људе.“ Ето, Дамагете, шта сам живо желео да ти испричам о Демокриту. Остај ми добро.

Превео са францускoг
Небојша Здравковић

■

Дирерова „Меланхолија I“ у тумачењу Ервина Панофског

Славица Батос

Ервин Панофски (1892–1968) је, вероватно, најзначајнији историчар уметности XX века. Немачког је порекла, мада је већи део живота провео у Америци. За његов рад су од пресудног значаја биле идеје историчара уметности Абија Варбурга, који је тврдио да је дуализам између садржине и форме арбитраран и као такав неприхватљив, као и учење филозофа Ернста Касирера о томе да свако културно поднебље и историјска епоха развијају себи својствене симболичке форме, које се отелотворују у уметничким делима. Творац је новог концепта и методологије, познатих под именом „иконологија“ и „иконолошки метод“. Нови метод се састоји у томе што се „иконографија“ – дескриптивна дисциплина која омогућава идентификацију и класификацију тема и мотива, обогаћује интерпретацијом унутрашњих, симболичких садржаја дела. Допринос Панофског историји уметности може се одредити као спој између перцепције и мишљења, то јест, спој између уметничке форме и имплицитне филозофије ствараоца као „бића у свету“. Историја уметности тако је постала начин да се, кроз уметничке творевине, спозна историјски развој људског духа и цивилизације.

Радови Ервина Панофског, у којима је реч о Диреровој графици „Меланхолија I“, иако представљају само једну кап у мору литературе на ту тему, до данашњих дана нису надмашени ни по питању убедљивости, ни по питању исцрпности. Може се чак рећи да, са сваком појавом неке нове анализе, тумачење Панофског све више добија на снази. Тврдити овако нешто помало је ризично, јер се зна да су о „Меланхолији I“ писали многи значајни историчари уметности, књижевници и уметници, почев од Дireровог савременика Јоахима Камераријуса, преко Вазарија, Виктора Игоа, Раскина, Редона..., па све до текстова из каталога штампаног поводом монументалне изложбе слика „Меланхолија – лудило и геније на Западу“ (Париз, Берлин, 2005–2006). Зна се, такође, да ти списи припадају врло различитим интелектуалним дисциплинама: историји и теорији уметности, наравно, али и филозофији, психологији, психоанализи, социологији, теологији, алхемији, астрологији, теозофији, нумерологији, фрамасонерији, магији... У њима је енигматични лик са слике представљан као алегорија „душе“ или „људског разума“, као „анђео науке и мерења“, као сведочанство „магијско-кабалистичког визионарског транса“, као симбол „узалудности људског напора да докучи тајну универзума“ и сл.

Како издвојити једну једину интерпретацију међу оволиким мноштвом? Којим критеријумом се руководити? Одлука да то буде баш тумачење Ервина Панофског, ако занемаримо личне склоности, може се правдати највећим бројем дела у којима је цитирано. Што се осталих тиче, корисно би било држати на уму речи чувеног швајцарског историчара уметности Хајнриха Велфлина (1864–1945): „Духови се још ни издалека нису смирили поводом значења 'Меланхолије I'. Свака година изнесе на светло дана нова објашњења, што је нормално, с обзиром на то да аутори још увек нису стекли неопходну дисциплину која би их спречила да Диреру приписују све могуће идеје савременог човека.“

О графици „Меланхолија I“ Ервин Панофски је писао у три наврата. Први есеј настао је као плод сарадње са Фрицом Макслом, 1923. године. Дело је врло брзо било распродато и аутори су, подстакнути успехом, одлучили да следеће издање обогате детаљним прегледом развоја хипократске „доктрине о четири темперамента“, као и историјском анализом везе између Сатурна и меланхолије. Овај пројекат, чије димензије су, у почетку, аутори само наслућивали, прерастао је, после четрдесет година рада, у једно од оних

дела за која се каже да су од цивилизацијског значаја: *Сатурн и меланхолија*. Диреровој графици, у овој књизи је посвећено преко 250 страница, док је есеј из 1923, незнатно измењен и дорађен, ушао у састав монографије *Живот и дело Албрехта Дирера*.

„Меланхолија I" – најпознатија и најподробније анализирана графика на свету – настала је 1514. године, у тренутку кад је њен аутор, Албрехт Дирер (1471–1528), био у пуном напону зрелости и стваралачке снаге. На њој видимо женску особу са крилима – персонификацију меланхолије – која седи на ониском каменом блоку, испред некаквог здања, очигледно недовршеног, судећи по мердевинама прислоњеним на једну од фасада. Пустош, тама и хладноћа избијају из сваког детаља. Под бледом светлошћу месеца, крилатом створењу праве друштво један измршавео, скочањен од зиме пас и буцмасти невесели анђелак који, седећи на напуштеном воденичком камену, предано нешто жврља на малој школској таблици. У даљини, у простору оивиченом хоризонтом морске пучине и луком месечеве дуге, звезда репатица исијава оштрим попут иња зрацима; на тој позадини, која већ сама по себи зрачи зебњом, слепи миш са репом змаја испушта злокобни крик. На његовим широм раширеним крилима, крупним словима пише: MELENCOLIA I.

Главна фигура на слици – жена са крилима – делује инертно и обесхрабрено. Немарно одевена и очешљана, она у десној руци држи повећи шестар и, истовремено, подлактицом расејано придржава једну затворену књигу, док је левом, стиснутом у песницу, подбочила главу. Лице јој је мрачно, а укочен, продоран поглед упрт је неодређено у даљину.

На психичко стање овог загонетног бића указује и равнодушност у односу на неред који га окружује. Свуда унаоколо разбацани су разне алатке и материјал, који се обично користе у архитектури и грађевинским радовима: тестера, длето, лењир, чекић, клешта, посудица за тањење метала, шаблон за гипсарске радове, неколико кривих ексера... Из овог хаотичног, али ипак хомогеног, скупа упадљиво се издвајају камена кугла и велики полиедар са странама од неправилних петоуглаоника. Њих, вероватно, треба схватити као симболе математичких принципа на којима почива вештина градитељства. Истом контексту могли би припасти и инструменти за мерење: времена (пешчаник), раздаљина (шестар) и тежине (теразије). Остаје да се помену још само два предмета, чије је присуство на први поглед необјашњиво: масивно метално звоно, смештено поред пешчаника, на целној фасади, и, испод њега, исклесана у зиду, табела са 16 квадратних поља у која су уписани разни бројеви.

Композиција, дакле, под заједничким плаштом меланхолије, уједињује: *психичко стање*, *науку* – попут астрономије или геометрије, *уметност* архитектонског пројектовања и конкретну (грађевинарску?) *праксу*. Који би могао бити смисао оваквог једног споја? Управо то покушао је да докучи Ервин Панофски у својим текстовима о Диреру и мистериозној графици „Меланхолија I".

У време кад је графика настала, наглашава Панофски, реч „меланхолија" није означавала оно што означава данас: „физичку и психичку клонулост..., мрачно расположење, суморну тугу..., склоност ка инерцији и туробним маштаријама". Да би се разумео назив „Меланхолија I", исписан на свитку између крила слепог миша, потребно је да се вратимо све до Хипократове „хуморалне теорије", тј. теорије о четири телесна сока [грч. *chimos*, лат. *humor*: сок], која је попримила свој дефинитивни облик крајем античког периода. Према овом учењу, стање људског духа и тела зависи од тога да ли у организму преовладава утицај жуте жучи, лимфе, крви или црне жучи. Уколико се количина неке од ових супстанци увећа до некон-

тролисаних граница или дође до негативних промена у њеном саставу, јавља се болест. Али, ако доминација и квалитет остану у мање-више нормалним границама, онда ће се такво стање испољити у облику неког од четири могућа темперамента: колеричног, флегматичног, сангвиничног или меланхоличног.

У стара времена, ови темпераменти нису били подједнако пожељни и цењени: „Колико је сангвинична конституција имала добру репутацију, толико је меланхолични психофизички склоп изгледао као најгори могући, најомраженији и у највећој мери заштрашујући... Чак и кад није било неког јасно испољеног патолошког поремећаја, људи меланхоличне природе – на које се углавном гледало као на *pessime complexionati* [најгора конституција или темперамент] – важили су за злосрећне и непријатне. Мршав и црнопут, меланхолик је, говорило се, неспретан, шкрт, злопамтило, грамзив, зао, кукавица, неодговоран у односу на задату реч, неуљудан и стално поспан. Други су га, опет, процењивали као неугодног, снужденог, заборавног, лењог и апатичног; као неког ко избегава друштво ближњих и не подноси супротни пол; једина црта која га је донекле искупљивала – а и она је у текстовима често прећуткивана – јесте извесна склоност ка студиозном раду у самоћи."

Диреру је ова теорија била позната до танчина. Као доказ, Панофски наводи његову графику у техници дрвореза из 1502. године, насловљену „Алегорија филозофије", на којој су четири темперамента доведена у везу са четири основна космичка елемента (ватром, водом, ваздухом и земљом), са четири годишња доба, четири ветра, четири биљке итд. Али и да није ове и неких других графика, о Диреровој упућености у науку и филозофију могло би се закључити на основу многобројних биографских података: иако скромног порекла, био је изузетно образован и знатижељан, а, осим тога, дружио се са највиђенијим људима из интелектуалних кругова Нирнберга и Фиренце.

Пре Дирера, илустрације меланхолије срећу се првенствено у медицинским уџбеницима. Меланхолија је ту третирана као болест, а на сликама су углавном приказани поступци лечења: терапија музиком, бичевање и каутеризација (стварање ране, обично паљењем) на кожи лобање. Други иконографски извор су књижице, алманаси и календари, намењени широкој публици, у којима је на популаран начин објашњавана теорија о четири темперамента. Из ове групе посебно су занимљиве илустрације тзв. сценског типа: на њима најчешће видимо брачни пар (жену и мушкарца) у ситуацијама које је црквена иконографија обично користила да прикаже пороке. Сангвинични брачни пар са једног дрвореза из 1481. године готово је идентичан пару који на једном барељефу катедрале у Амијену симболизује разврат, док се меланхолици, са своје стране, поклапају са илустрацијама лењости.

Колико год нам то изгледало „богохулно", каже Панофски, ове наивне сличице морамо убројати у изворе славне Дирерове графике. Колико год да су „рудиментарне", оне су ипак дале основну идеју о композицији и о инертности праћеној тугом. Сваки пут се ту ради о женској особи смештеној упадљиво у први план, и сваки пут је њена основна карактеристика – инертност. Ове сличности су Панофском послужиле да у први план истакне нешто што је много битније, а то су разлике. Док је на дрворезима и минијатурама из XV века секундарна (мушка) фигура такође лења и поспана, Дирер успоставља изричит контраст између резигниране немоћи Меланхолије и усредсређене марљивости анђела. И што је најважније, разлози због којих је Меланхолија неактивна немају ништа заједничко са беспосличарењем припростих домаћица из илустрованих брошура. „Та сирота створења су придремала из чисте лењости, док се Меланхолија, насупрот томе, нала-

зи у стању, да тако кажемо, супербудности, а њен укочен поглед је одраз интелектуалног напора, интензивног и, истовремено, стерилног. Она није оставила свој рад из немара, него зато што је тај рад, у њеним очима, изгубио смисао. Њену енергију није паралисао сан – него мисао."

Са Дирером, Меланхолија се пребацује у сферу супериорних бића. Супериорних не само зато што има крила, већ, пре свега, и нарочито, због своје обдарености на интелектуалном и креативном плану. У овом контексту, исти они предмети који су, на први поглед, указивали на менталну конфузију крилатог бића, сад постају симболи креативног напора и научно-истраживачког рада. На том нивоу анализе, иконографским изворима Диререве графике придружује се још једна тематска целина – у историји сликовних представљања позната као „персонификација Уметности".

Приказивање уметности у људском обличју датира с половине XII века; најстарији познати пример може се видети на Краљевском порталу катедрале у Шартру. Формула је једноставна и константна: женска фигура која оличава једну од уметности (или уметност у целини) окружена је предметима карактеристичним за ту уметност и у руци обично држи онај који је међу њима најрепрезентативнији. Овде је важно напоменути да је, у средњем веку, под уметношћу подразумеван „сваки напор коме је циљ да се нешто произведе, а који је заснован на рационалним принципима". Дефиниција потиче од Аристотела, или његових следбеника, и из ње је јасно не само то да су под уметношћу подразумевани сви уметнички и градитељски занати, него и то да је уметност у ужем смислу почивала на истим рационалним и практичним принципима. Исти тај став срешћемо, уосталом, и, нешто касније, код Дирера.

Из иконографске традиције персонификовања уметности, Панофски издваја графику у техници дрвореза „Typus Geometriae", објављену 1504. године, у једном од најчитанијих дела из оног времена, у трактату енциклопедијског типа *Margarita Philosophica*, од Грегора Рајха. Та слика, персонификација Геометрије, уједињује симболе тзв. слободних уметности и симболе техничких или механичких уметности, сугеришући на тај начин да сви уметнички занати, као и многе гране „природне филозофије", то јест природних наука, почивају на геометријским операцијама. Симболи о којима је реч су готово исти они предмети које видимо и на Дireровој графици, мада је сцена различита: на графици „Typus Geometriae", у средишту композиције, налази се раскошно обучена млада жена, која, седећи за столом, шестаром мери растојања на једној сфери. На столу се такође налазе лењири, мастионица са пером и модели геометријских тела. Неколико мушких особа, приказаних у мањој размери, забављено је разним премеравањима и опсервацијама (грађевинским, топографским, астрономским...), док на земљи, немарно остављени, леже чекић, лењир и габарит за гипсарске радове. У горњем делу графике представљене су астрономске и атмосферске појаве, а назив слике исписан је на траци која се слободно вијори у ваздуху. Сличност са „Меланхолијом I" је упадљива, али вероватно безначајна и арбитрарна за свакога ко не зна колику је важност сам Дирер придавао познавању геометрије и природних наука уопште.

У складу са духом и теоријама уметности ренесансе, Дирер сматра да уметничко дело треба да буде верна представа реалности. „И знај", каже Дирер, обраћајући се сликарима, „што се више приближиш природи путем имитације, то ће већу уметничку вредност имати твоје дело." Да би уметник могао успешно да репродукује предмете и појаве из природе, он треба да има солидна знања из анатомије, морфологије, физиологије, механике, оптике и сл. А пошто, у средњем веку, прак-

тично није било природних наука, на теоретичарима уметности је било да сликарима пруже неопходна знања из тих области. Пример Леонарда да Винчија и Полајуола, који су сецирали лешеве много пре него што је медицина за то почела да се интересује, говори довољно сам за себе. Кад стекне довољно знања о томе каква је природа – у материјалном и функционалном погледу, сликар мора да научи и како да то преточи у сликарски израз. Другим речима, како да ствари и појаве, који реално постоје у три димензије, с верношћу реконструише на равној, дводимензионалној површини. Са овим проблемом сликарство директно улази у домен математике, то јест геометрије. Бар је тако Дирер мислио.

Између 1505. и 1507. године, Дирер предузима путовање у Италију да би, између осталог, савладао *Kunst in heimlicher Perspectiva* (науку тајанствене перспективе). Панофски овде скреће пажњу на то да реч *Kunst*, у Дирерово време, означава, пре свега, теоријско знање и рационалну спознају, па тек потом вештину или умеће да се нешто практично изведе. А и сам Дирер, кад је говорио о томе да добар сликар треба да поседује и теоријска знања и практичну вештину, да једно без другог ништа не вреди, знања је означавао речју *Kunst,* а за практично умеће користио је реч *Brauch*. По повратку из Италије, у његовој глави се зачео амбициозан пројекат: наумио је да напише књигу у три тома, у којој би сабрао сва знања и умења која би могла да буду од користи сликарима. Од педесетак планираних тема успео је да детаљно обради само две, које је, на крају, издао у виду засебних брошура, познатих под називима: *Трактат о пропорцијама људског тела* и *Упутства о мерењу* (1512).

У предговору *Упутствима о мерењу*, Дирер каже да су немачки сликари на потпуно истом нивоу са било којима другима кад се ради о практичном умећу (*Brauch*) и имагинативној моћи (*Gewalt*), али да су инфериорни у односу на Италијане по питању рационалне спознаје (*Kunst*). „Пошто је геометрија", објашњава даље Дирер, „истинска база сваког сликарства, моја је намера да младе људе заљубљене у свој посао подучим њеним основним поставкама." Начин на који је Дирер то обавио је задивљујући. Иако су у књизи сабрана сва знања из геометрије и перспективе, од Еуклида па све до краја средњег века (Кеплер и Галилеј ће, нешто касније, хвалити њену темељитост), Дирер је покушао да је учини приступачном било ком сликару или занатлији, чак и онима најскромнијег образовања: не само да је дао практична упутства како да се конструишу елипсе, спирале, синусоиде и сл., него је обавио и огроман лексикографски посао, смишљајући називе, блиске народном духу, за све те геометријске кривуље и фигуре, о чијем постојању немачки средњевековни језик једноставно – није имао појма.

И поред свега, практична (употребна) вредност овог „приручника" остаје дискутабилна. Понесен сопственом интелектуалном страшћу, математичар је узлетео превисоко и успут загубио педагога. Сликари, каменоресци, архитекте и остали мајстори, којима је приручник био намењен, нису се њиме много окористили, али је зато историја уметности на добитку. Чињеница да је Дирер био познавалац природних наука, а посебно геометрије, објашњава присуство већине елемената на графици „Меланхолија I" и, макар делимично, подиже вео са њене загонетке.

Да ли крилато биће са графике персонификује науку (*Kunst*), па би се у том случају његово душевно стање могло протумачити као свест о узалудности сваког напора да се научним методама докучи мистерија универзума? Или, можда, симболизује геометрију – „истинску базу сваког сликарства" – и њену немоћ да успостави критеријуме „врхунске лепоте"? У ограничења геометрије Дирер се, усталом, и сам уверио, пишући свој *Трактат о*

пропорцијама људског тела – само годину или две пре него што ће започети рад на графици.

Панофски не даје одговоре на ова питања (која, заправо, и нису његова) – бар не на овом нивоу анализе. Разрешење тајне указаће се, евентуално, тек кад се она темељито осветли са свих страна.

Ако резимирамо досад речено, Диререва графика уједињује у себи две иконографске традиције, које су дотле биле раздвојене: на једној страни су *Melancholici* са календара, алманаха и популарних *Komplexbüchlein*, а на другој *Typus geometriae*, које су красиле енциклопедије и филозофске трактате. Из те синтезе произашла је интелектуализација меланхолије, али, истовремено, и хуманизација геометрије.

„По предању, меланхолик је убоги несретник, шкрт и безвољан, прокажен зарад своје мизантропске нарави и неспособности да било шта уради како треба. Геометрија, пак, персонификација узвишене науке, по традицији је апстрактна фигура, недоступна патњи и осталим емоцијама. Дирер, он осмишљава биће у коме се сједињују интелектуална снага и техничка обдареност Уметности (*Kunst*), а које је, ипак, мучено безнађем, услед деловања 'црног телесног сока'. Оно представља Геометрију која је постала меланхолична или, другим речима, Меланхолију обдарену свим оним што се подразумева под геометријом као науком и вештином – укратко, меланхолију уметника (*Melancholia Artificialis*)."

Овом констатацијом енигма је само делимично разрешена и Панофски – бриљантан ум коме никад не промиче ниједан аспект проблема – продубљује анализу новим питањима. Прво, шта даје право Диреру да уобичајену слику тупог и тромог расположења, слику једног темперамента нижег реда, замени узвишеном духовном драмом? Друго, на основу чега он сједињује, па чак и изједначава, идеју меланхолије са идејом геометрије? И треће, шта треба да значи римска цифра „I", у наставку речи „Melencolia", исписаној на свитку који се одмотава између крила слепог миша?

Да би одговорио на прво питање, Панофски се позива на за оно време потпуно нову концепцију меланхолије коју је Марсилио Фићино, челна фигура фирентинске неоплатонистичке Академије, изложио у филозофско-медицинском трактату под називом *De Vita triplici* (О троструком животу, 1489). Ово дело је врло брзо по објављивању било преведено на немачки језик, а за немачко издање заслужан је извесни Кобергер – кум Албрехта Дирера. Доказ да је Дирер био упознат са садржином поменуте студије су неки његови записи из 1512. године, у којима цитира „идеје платоничара".

Фићинова размишљања о меланхолији базирана су на Аристотеловом тексту „Проблем, XXX, 1", односно тврдњи да су сви изузетни људи – меланхолици. Црна жуч, чија су негативна дејства лекари безброј пута установили, може такође да буде узрок (читај: физиолошка основа) најузвишенијих стваралачких надахнућа. Неоплатоничари из Фиренце су у Аристотеловом „материјализму" видели научну основу за *furor divinus* – надахнуће, ентузијазам, егзалтираност, чије седиште је, према Платону, било у души, а извор божанског порекла. Нови израз *furor melancholicus* постаје практично синоним за *furor divinus*, креативна екстаза се десакрализује, а из тога даље следи да нема суштинске разлике између лудила и генијалности. Све је само питање количине мистериозне црне жучи. На тај начин се омражена и омаловажавана меланхолија одједном овенчава ореолом изузетности. Више се ниједан сјајно изведен подухват ни ремек-дело нису могли замислити без меланхолије као духовне (и материјалне) подлоге. Позната је, на пример, изјава да је Рафаел био „меланхоличан као и сви изузетни људи" (*malinconico come tuti gli uomini di questa eccelenza*).

Уздизање меланхолије у ранг племенитих људских особина повукло је за собом и рехабилитацију планете Сатурн. Први искази о повезаности Сатурна и меланхоличног темперамента срећу се у литератури позне антике, као и у арапским астролошким списима из IX века. Та је веза од самог почетка била на лошем гласу. Као што је црна жуч сматрана узроком разних непријатних појава у телу и психи човека, тако је и Сатурн (сува и ледена планета, окрутни бог-отац који је за казну свргнут са трона, кастриран и закопан у утробу земље) повезиван са презреним и прљавим пословима, старошћу, телесним манама, несрећом, смрћу и – наравно, са најгорим од свих могућих темперамената.

Кад је једном успостављена, та повезаност Сатурна са меланхолијом више никад није доведена у сумњу. Свако људско биће или животиња (пас или слепи миш, на пример), свака биљка или минерал за које се претпостављало да имају некакву везу са меланхолијом, подвођени су истовремено и под злокобни утицај Сатурна.

Фирентински неоплатоничари пронашли су, међутим, да је Плотин, за разлику од свих осталих, имао о Сатурну високо мишљење, баш као што је и Аристотел, за разлику од свих осталих, имао позитивно мишљење о црној жучи и меланхолији. Плотин и његови следбеници сматрали су да је Сатурн, као највиша планета и најстарији од свих богова (грчки пандан Сатурна је Крон), супериоран у односу на све остале планете и у односу на све остале богове. Он симболизује „дух" света, док је Јупитер само његова душа. Он је тај који је свет „измислио", а Јупитер њиме само „влада". Укратко, он је оличење најузвишеније контемплације, за разлику од Јупитера, у чији домен спадају практичне делатности.

Тако протумачена, каже Панофски, супериорност Сатурна била је драговољно прихваћена од стране свих оних чији је дух склон контемплацији и трагању за најузвишенијим и најтајанственијим стварима; они су га славили као свог небеског заштитника, помиривши се, истовремено, са земаљском природом сопствених меланхолија. Најзнаменитији чланови фирентинске Академије – Марсилио Фићино, Пико дела Мирандола, Лоренцо Величанствени и многи други – третирали су се међусобно (упола у шали, упола озбиљно) као „сатурновци". Њихово задовољство било је неизмерно (олакшање ништа мање) кад су открили да је и Платон био рођен у знаку Сатурна.

„Ова филозофска рехабилитација ипак није успела да уздрма народно веровање, по коме је Сатурн и даље био најзлокобнија од свих планета. И сам Фићино, чији је хороскоп показивао *Saturnum in Aquario ascendentem*, живео је у непрестаној бојазни. Био је увек и у сваком погледу крајње предострожан, а исто то је саветовао и својим ученим колегама. Користио је, препоручујући их топло свима којих се то тицало, астролошке талисмане чија је намена била да, призивањем моћи Јупитера, осујете утицај Сатурна. Овај историјски податак, узгред буди речено, помаже и да се разјасни присуство магичног квадрата на Дирeровој графици „Меланхолија I". У њему препознајемо Јупитерову таблицу (*mensula Jovis*) са шеснаест поља, која је, изгравирана на калајној плочи, требало да „промени зло у добро" и да „одагна бриге и страхове". Фићино се, ипак, храбро потчинио својој сатурнској судбини: „Не само они који траже уточиште код Јупитера, него и они који се, ватреног и искреног срца, предају божанској контеплацији која је под знаком Сатурна, избећи ће његов погибељни утицај и уживаће само у његовим благодетима… За духове који обитавају у узвишеним сферама, Сатурн лично је благонаклони отац (*Juvans pater*, тј. Јупитер)."

Управо ту нову концепцију „сатурнског" генија и меланхолије, концепцију која у највећој могућој мери одражава епоху хуманизма и ренесансе, управо њу изража-

ва Дирерова „Меланхолија I". Сад преостаје да се одговори на друго постављено питање: каква веза постоји између Сатурна и меланхолије, на једној страни, и геометрије и уметности, на другој. Веза постоји и са њом, видећемо ускоро, путеви који треба да нас одведу ка разрешењу енигме, уместо да полако почну да се сабирају у једну тачку – почињу да се рачвају. У томе и јесте лепота енигми.

Као што се могло разумети из претходно реченог, људима рођеним у знаку Сатурна се углавном црно пише, али њихова ситуација није баш потпуно безнадежна. Јесте да су меланхолични, али су зато, понекад, и јако мудри. Моћ и богатство им нису систематски ускраћени, једино што иду науштрб великодушности и племенитости душе. Ипак је Сатурн господар највише међу планетама, бог земље, доајен Олимпа, некадашњи суверен златног доба – и као такав, делилац моћи, богатства и земаљских добара.

Са расподелом земље и земаљских добара примакли смо се и – геометрији (гео-метрија, мерење земље). Овај „земаљски" и „геометарски" аспект Сатурна, овековечен је на неколико графика и минијатура из XV века. Најпознатија међу њима је графика изведена техником бакрореза, холандског сликара Јакоба де Гејна (*Jacob de Gheyn,* 1565–1629). На њој видимо Сатурна у скоро истоветној пози као Дирерова Меланхолија: клонула глава подбочена је левом руком, која се истовремено ослања на колено, десна рука расејано држи шестар... А у једном од илустрованих списа из истог времена уз минијатуру је придодато и објашњење: „Планета Сатурн нам шаље духове који нас подучавају геометрији." У овом контексту, занимљива је, такође, и реченица објављена у једном календару, само годину дана после „Меланхолије I": „Међу уметностима Геометрију означава Сатурн."

Независно од ове астролошке и митолошке повезаности између Сатурна и геометрије, Панофски помиње и бриљантну психолошку анализу меланхолије чувеног француског схоластичара из XIII века, Анрија де Гана (*Henri de Gand*, звани *Goethals*), у којој се геометрија још једном појављује тамо где је нико не очекује. „Да резимирамо његову аргументацију, рецимо да постоје две врсте мислилаца. На једној страни имамо филозофске духове, који без икаквих потешкоћа могу да схвате чисто метафизичке појмове, као што су идеја анђела или идеја ништавила изван универзума. На другој страни су они код којих „способност замишљања доминира над способношћу размишљања. Они могу да прихвате неку тврдњу само у оној мери у којој њихова имагинација може да је прати. Њихов интелект је неспособан да трансцендира границе имагинације... и не могу да схвате ништа до величину у простору и оно што има место или позицију у односу на ту величину... Шта год да мисле, они то мисле у форми квантитета или у оквиру квантитета... Такви људи су, дакле, меланхолични, од њих постају изврсни математичари, али крајње рђави метафизичари, јер се домет њиховог мишљења не ситуира даље од места и величине у простору, који су основне поставке математике."

Меланхолици су, дакле, надарени за геометрију – дефиниција коју даје Анри ле Ган ограничавајући поље математике на науку о месту и величини (*situs* и *magnitudo*) – зато што они размишљају у терминима конкретних менталних слика а не апстрактних филозофских концепата. И обрнуто, духови обдарени за геометрију су, нужно, меланхолици, јер сазнање о томе да постоји једна област која им је недоступна, чини да пате од осећања духовне ограничености и недовољности.

Управо је то оно што, изгледа, осећа Дирерова Меланхолија. Крилата, а згурена ниско уз тло; овенчана, а окружена тамом; снабдевена инструментима уметности и науке, а потонула у залудна снатрења, она оставља утисак креативног бића, доведеног до безнађа свешћу о непремостивим

баријерама које га деле од виших подручја мисли."

Са идејом да домети људског мишљења и креације подлежу ограничењима у зависности од некаквих когнитивних структура, међу којима су границе непропустљиве или непремостиве, или које се, просто, разликују од индивидуе до индивидуе, Панофски наговештава одговор на питање о значењу римског броја „I" у наслову Дирерове графике.

У вези са том цифром, он најпре одбацује хипотезу да је реч о редном броју прве из серије предвиђених графика на тему меланхолије, пошто нити има индиција да је Дирер планирао такву некакву серију (припремне скице и сл.), нити је икад радио нумерисане серије на исту тему. Зна се, осим тога, да је „Меланхолију I" увек продавао (или поклањао) у пару са графиком „Св. Јероним у својој ћелији", из исте године. Такође би било тешко замислити серију графика на тему „четири темперамента", која би почињала меланхолијом. Одбацујући, дакле, ову хипотезу као олаку и неосновану, Панофски нас уводи у, вероватно, најважнију филозофско-литерарну инспирацију Дирерове композиције.

Године 1531. изашла је из штампе дефинитивна верзија књиге *De occulta philosophia* Агрипе фон Нетесхајма (*Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim*, 1486–1535), лекара, теолога, астролога, авантуристе, опсенара..., укратко, једне од најзанимљивијих личности ране немачке ренесансе. То славно дело замршене конструкције, препуно астролошких табела, кабалистичких формула, магијских чарања и рецепата... и дан-данас изгледа као да је изашло равно из кабинета доктора Фауста. Али његова првобитна верзија, из 1509–1510. године, која је у форми манускрипта кружила међу нирнбершким интелектуалцима, била је много краћа и „разумнија".

Инспиришући се у великој мери Фићином – а одбацујући истовремено „аристотеловски" аспект Фићиновог учења – Агрипа рехабилитује неоплатоничарску доктрину о космичким силама, чије ритмичко надолажење и повлачење оживљује универзум, а човеку омогућује, не само да чисте савести практикује магију (која, у овом случају, не изискује пакт са Ђаволом), него и да оствари највиша духовна и интелектуална стремљења. Човек достиже врхунац својих моћи захваљујући „инспирацији одозго" (узгред, Дирер такође у својим белешкама говори о *„öbere Eingiessungen"*) и та инспирација може да му дође на три начина: кроз предсказујуће снове, кроз интензивну контемплацију и кроз *furor melancholicus*, који је у тесној вези са утицајем Сатурна.

Кад је говорио о повезаности генија и меланхолије, Марсилио Фићино је мислио на филозофе, песнике и теологе. По њему, само интуитивни „дух" (*mens*) – способност чисто метафизичког промишљања, може бити пријемчив за инспиративан утицај Сатурна. Дискурзивни „разум" (*ratio*), који долази до изражаја у области науке, политике и морала, у надлежности је Јупитера, док „имагинација" (*imaginatio*), која је у основи стваралачког елана уметника и занатлија, спада у домен Марса или Сунца. Агрипа је преузео од Фићина ову хијерархију менталних способности (преузимајући, успут, и читаве реченице из *De vita triplici*), али је дозволио могућност деловања Сатурна на сваку од тих способности. *Furor melancholicus* тако постаје основа са које је могућ узлет у сфере генијалности, у домен „надљудског" чак и онима код којих „имагинација" преовладава у односу на „дух" или „разум". Али Агрипа није објаснио шта подразумева под генијалношћу једног сликара или архитекте. Рекао је само да, уколико су обдарени способношћу предсказивања, онда ће се та предсказања односити на природне феномене попут олуја, земљотреса, поплава, епидемија и сл., а ни у ком случају на промене у друштву или на појаву неког новог пророка.

У светлу Агрипиног система, Дирерова Меланхолија била би „меланхолија уметника", то јест меланхолија некога ко припада најнижем сегменту интелектуалних и креативних способности – Меланхолија „један". С обзиром на то да се креће у оквирима „имагинације" (просторно-квантитативних категорија), она је способна да измишља и конструише, али јој свет метафизике остаје недоступан. Дирерова Меланхолија била би, дакле, персонификација спознаје о ограничењима уметничког заната. Њена апатија и инертност одражавају психичко стање некога ко се одриче онога што може да достигне, јер не може да достигне оно чему из дубине душе стреми.

Панофском је, недавно, замерена недоследност у вези са овим тумачењем. Ако „Меланхолија I" персонификује, у исто време, и Уметност и Геометрију (науку, „истинску базу сваког сликарства"), онда она припада истовремено и сфери „интуиције" и сфери „разума". Њен назив, у том случају, није логичан и цела анализа губи на убедљивости. Шта да се на то каже – осим да једно уметничко дело није ни научни рад, ни филозофски трактат и да његова комплетна анализа не може бити кохерентна ако дело само по себи то није. А уметника ништа не обавезује на кохерентност, ни у времену, ни у датом тренутку. Кроз њега се преламају најразличитији утицаји (филозофски, литерарни, историјски, психолошки...) и начин на који ће се они трансформисати у језик и материју уметности, не подлеже никаквим правилима. Дирер је, у једној фази живота, био на линији размишљања Фићина, Агрипе или неког трећег, нешто од тих размишљања повезало се са иконографском традицијом персонификовања меланхолије или геометрије, али намера да од свега тога прави неку врсту синтезе не може му се приписати, јер, једноставно, није примерена уметничкој „логици". Колико год да је његово дело богато филозофским, научним или езотеричким концептима, уметник задржава право на известан степен „менталног нереда", на трагање, на еволуцију у времену – и у то се можемо уверити баш на Дireровом примеру. Још једну ствар не треба сметнути с ума: уметничко дело, чак и кад изгледа као да је искључиво интелектуална творевина, никад није потпуно слободно од индивидуално-психолоског контекста у коме је настало нити од формално-естетских законитости, које делују у току целог процеса његове креације.

Формално-естетски аспект „Меланхолије I" није предмет ове расправе, али зато можемо поменути два детаља „психолошке" природе, које је Панофски прикључио претходним тумачењима. Тужна атмосфера графике, као прво, често је приписивана чињеници да је исте године кад је графика настала, умрла и уметникова мајка. Тврдило се чак да је датум њене смрти, 17. 5. 1514, Дирер уградио у магични квадрат са шеснаест поља, пошто у њему, између осталих, фигурирају цифре 1, 7, 5, 15 и 14. Зна се, међутим, да ове планетарне таблице (у којима је збир свих хоризонтала, вертикала или дијагонала истоветан) воде порекло још из арапских извора IX и X века.

Уствари, каже Панофски, „Меланхолија I" је израз целокупне Дирерове личности пре него неке конкретне емоције, колико год потресна она била. На једном цртежу, комбинованом са техником акварела, из 1512–1513. године, Дирер је нацртао самог себе, голог, и обележио једно место у горњем, левом делу стомака уз објашњење: „На месту где је жута мрља, коју показујем прстом, осећам бол." Болно место је, очигледно, слезина, која је, у оно време, сматрана извором црне жучи, односно меланхолије. Дирер је, дакле, био, или је бар у то веровао, меланхолик у свим значењима те речи. Он је лично доживео божанско надахнуће („инспирацију одозго"), као што је лично искусио и осећање ограничености и немоћи.

Али пре свега и више од свега, Дирер је био уметник-заљубљеник у геометрију, који је патио због тога што ни једна ни друга дисциплина нису биле на висини његових аспирација. Кад је био млад, припремајући студије за графику „Адам и Ева“, надао се да ће, помоћу шестара и лењира, продрети у тајну апсолутне лепоте. Суочен са горком истином о јаловости таквих настојања, записао је (непосредно пред рад на „Меланхолији I“): „Мислим да не постоји човек који може да појми врхунску лепоту и најбезначајнијег живог створа, а да не говорим о лепоти људског бића, које је Бог створио посебно и учинио га господарем свих осталих... Шта је апсолутна лепота, ја не знам. Нико то не зна, једино зна Бог.“

Иако је у неким другим списима покушао да убеди и себе и друге да, без обзира на то што не може да појми и креира апсолутну лепоту, човек не сме да се обесхрабри и одустане од покушаја да јој се бар приближи, иако му је његов рад још за живота донео светску славу, меланхолично осећање провлачило се кроз све те напоре и успехе, као нека тамна и горка константа. Следеће речи могле би да се ставе као мото уз графику „Меланхолија I“: „Лаж почива у основи нашег поимања, а тама је тако чврсто укопана у наш дух, да су чак и наша тапкања у мраку осуђена на неуспех.“ Тим речима могао би да се заврши и сваки покушај тумачења Дирерове графике.

Ервин Панофски, научни дух коме је стран сваки облик литерарног патоса, свој есеј о „Меланхолији I“ завршава доследно свом стилу – кратким резимеом најважнијих аспеката анализе. Нека тај резиме и овде буде последња реч.

„И тако, најзагонетнија Дирерова графика је, истовремено, објективни експозе једног филозофског система и субјективна исповест једног појединца. У њој се преплићу и преображавају две велике традиције, иконографска и литерарна: традиција Меланхолије, персонификације једног од четири темперамента, и традиција Геометрије, једне од седам слободних уметности. У њој се отелотворује дух ренесансног уметника, који уважава практичну вештину, али зато с још већим жаром хрли ка математичким теоријама – који се осећа 'инспирисаним' небеским утицајима и вечним идејама, али који утолико више пати због своје људске крхкости и ограничења сопственог интелекта. У њој се, најзад, сажима неоплатоничарска доктрина о сатурновском генију, у обради Агрипе фон Нетесхајма. Али, више од свега тога, „Меланхолија I“ је, у извесном смислу, Диреров духовни аутопортрет.“

■

Савети интелектуалцима

Марсилио Фићино

□

Марсилио Фићино је најутицајнији фирентински филозоф из времена ране ренесансе, преводилац са старогрчког и иницијатор обнове платонистичке мисли. У његовом делу оживљава аристотеловска идеја о повезаности меланхолије и највиших интелектуалних стремљења. Код Фићина, међутим, генијалност има и своју злехуду страну: људи од пера и науке изложени су, услед своје меланхоличне природе, бројним физиолошким и психолошким тегобама, које интензивна мисао само још погоршава. У свом најзначајнијем делу, О животу *Фићино је детаљно објаснио и симптоме и методе да се с њима изађе на крај, стављајући у исту раван дијететику, медикаменте и астролошку магију.*

Колико узрока објашњава да су људи од културе меланхолични или да постају такви

Меланхолија код људи од културе потиче, у суштини, од три врсте узрока. Први је небески, друга природни, а трећи људски. Небески узрок: Меркур, који нас позива на учена истраживања, као и Сатурн, који нам омогућава да се њима бавимо и да сачувамо наша открића, по речима астронома учествују у хладноћи и сувоћи (ако претпоставимо да није хладан, Меркур је барем веома сув због близине Сунца); односно, према медицинарима, таква је меланхолична природа. Ту природу Меркур и Сатурн унапред подарују људима који се предају проучавању, још и пре него што почну свакодневно њиме да се баве и да га развијају у себи.

Природан узрок је изгледа овај: како би се бавила научним проучавањима, нарочито ако су тешка, душа мора да се повуче из спољашњости ка унутрашњости, као да се повлачи са обода ка средишњој тачки, и да током размишљања чврсто стоји, да тако кажемо, у самом средишту човека. А повлачење са обода у средиште и проналажење тачке ослонца у њему, то је својствено земљи, којој је, зацело, црна жуч веома слична. Тако црна жуч непрестано призива душу на повезаност, непокретност, контемплацију. И сама слична средишту света, она га наводи да истражује средиште појединачних ствари; подиже га до схватања најузвишенијих ствари зато што је у потпуном складу са Сатурном, највишом од свих планета. И обрнуто, непрестано се повлачећи у саму себе и сабијајући се, да тако кажемо, контемплација по природи постаје веома слична црној жучи.

Ево сада људског узрока, који се тиче једино нас самих. Стално напрезање мисли утиче на јако сушење мозга; пошто је лучевина у великој мери потрошена, природна топлота – која се њоме храни – тежи да се рашири; истовремено, природа мозга постаје сува и хладна, другим речима, земљана и меланхолична. Штавише, пошто се непрестано понавља, кретање истраживања тако разређује сокове који се непрестано напрежу. И ти разређени сокови нужно морају да се обнове из најтананије крви; а пошто се најтананији и најсветлији делови крви често троше, крв која остане нужно се згушњава и постаје сува и црна. Уз то још и природа, током контемплације цела окренута мозгу и срцу, напушта желудац и јетру; отуда слабо варење хране, нарочито ако је обилна и тврда, па отуда и груба, хладна и црна крв. Коначно, претерана доконост удова спречава избацивање сувишних материја, као и испаравање густих и чађавих пара. Све то чини дух меланхоличним и испуњава душу тугом и стрепњом.[1] Јер, унутрашња тама притиска душу и застрашује је много више од оне спољашње.

Међу људима од културе, црна жуч мучи пре свега оне који се баве проучавањем филозофије, одвајајући мисао од тела и телесних ствари како би је сјединили са оним нетелесним: зато што с једне стране огромна тежина њиховог подухвата зах-

[1] Алузија на Хипократов *Афоризам VI*, 23.

тева већу напетост мисли, а с друге, мисао се утолико више одваја од тела што се више спаја са нетелесном истином. Отуда је тело филозофа, да тако кажемо, само напола живо и постаје меланхолично. На то се указује у *Тимеју* нашег учитеља Платона[2], када овај изјави да се, зато што често дубоко урања у контемплацију божанских ствари, душа развија и јача толико да се уздиже изнад тела више него што би оно то природно могло поднети; то јест, до те мере да му на неки начин измиче, да се одваја од њега, рекло би се, чим кретање постане полетније.

Зашто меланхолици имају генij; који су меланхолици генијални, а који сасвим супротно

Како то да су свештеници муза од почетка меланхолични, или то постају због учења, сада смо довољно објаснили – најпре из небеских разлога, друго, из природних разлога, треће, из људских разлога. У својим *Проблемима*, Аристотел поткрепљује ову тачку: сви људи, каже он, који су у некој области изванредни, меланхолици су. Том приликом, Аристотел је потврдио чувену изреку из Платоновог дијалога „О науци“[3], према којој су људи од генија обично занети изван себе. И Демокрит тако тврди: генија може бити само међу људима које спопадне некаква махнитост. То је оно што наш учитељ Платон изгледа лепо доказује у свом *Федру* када каже да без махнитости узалуд куцамо на врата песништва.[4] Чак и ако под тиме подразумева божанску махнитост, ипак, према онима који проучавају природу, остаје да махнитост те врсте може да се размахне само код меланхолика.

Али сада треба тачно да кажемо и из којих разлога, по Демокриту, Платону и Аристотелу, неки меланхолици понекад показују генij тако надмоћан да би се рекло да је мање људски, а више божански. Нико не сумња да нас Демокрит, Платон и Аристотел уверавају у то, али не дају довољна објашњења тако важне појаве. Усудимо се, ипак, да истражимо узроке за то, молећи Бога да нам покаже пут.

Постоје две врсте меланхолије, то јест, црне жучи; лекари једну одређују као природну, док друга настаје из сагоревања. Природна меланхолија није ништа друго до најгушћи и најсувљи део крви; што се тиче сагореле жучи, она се дели на четири врсте. Јер, она настаје из сагоревања, или из природне меланхолије, или из најчистије крви, или из жучи, или из слане слузи. Ако је настала сагоревањем, какво год оно било, оставља штетне последице на расуђивање и мудрост: јер, док пламти и сагорева, та лучевина обично чини људе насилним и махнитим (Грци тада говоре о манији, али ми радије кажемо махнитост). После растварања најтананијих и најбистријих делова, када остане само црнкаста чађ, она се гаси и истовремено чини људе глупим и отупелим: то је стање које у правом смислу називамо меланхолија, деменција, лудило. Дакле, само црна жуч коју смо назвали природном има благотворно дејство на расуђивање и мудрост; па ни то није увек случај. Ако делује сама, превише црна и превише густа маса замућује сокове и помрачује дух; она застрашује душу и отупљује разум. Ако је помешана са обичном слузи, пошто хладна крв тада долази у близину срца, њена груба хладноћа уноси тромост и леност. И, како тражи природа сваке превише густе материје, када се та меланхолија хлади, тежи крајњој хладноћи. У том случају ничему се не надамо, од свега стрепимо, и призор небеског свода у нама изазива само гађење.[5] Ако црна жуч – обична или помешана – почне да гњили, изазива грозницу четвородневку, надимање слезине и гомилу бољки сличне врсте. Када је превише обилна, сама или помешана са слузи, она се згушњава и хлади сокове; притиска душу сталним гађењем, мисао лишава оштрине, спречава крв око срца да ритмично тече.

[2] *Тимеј*, 88 а.

[3] *Теејтет*, 144а-б.

[4] *Федар*, 245а.

[5] Вергилије, *Енејида*, IV, 451. На крају одељка направљена је алузија на *Енејиду*, X, 452.

У ствари, црна жуч нити сме недостајати у толикој мери да остави без узде, да тако кажемо, крв, жуч и сокове (што може довести до нестабилности разума и грешке памћења), нити обиловати толико да нас претовари превише тешким теретом (што нам даје поспан изглед и чини неопходним известан подстицај). Треба, значи, да буде веома истанчана, онолико колико то њена природа дозвољава; јер, ако је по природи врло финог зрна, може је бити у изобиљу без икакве штете, то јест, може досегнути тежину која се може поредити са жутом жучи. Може, дакле, бити вишка црне жучи, али под условом да буде веома танана; да јој не буде потребна тананија лучевина слузи која је окружује, неће ваљати да се осуши и потпуно отврдне. У сваком случају, не треба потпуно да се помеша са слузи (нарочито ако је ова обилна или превише хладна) неће ваљати да се још више охлади. Боље је да се тако помеша са жутом жучи и са крвљу да све троје чине једно тело које садржи двапут више крви него жуте и црне жучи: осам делова крви према два дела за сваки од осталих састојака. Нека црна жуч сагори у додиру са друге две, и нека јој то сагоревање донесе сјај, али да не изгори потпуно: иначе се може десити да је, следећи обичај тврђе материје, претерано загревање учини још запаљивијом и још тврђом, или обрнуто, крајње хладном, ако би почела да се хлади. Јер, црна жуч, баш као гвожђе, уме крајње да се охлади када тежи хладноћи, и напротив, досеже највиши ступањ врелине када недвосмислено почне да се греје. Нема ничега зачуђујућег, уосталом, у томе што црна жуч може лако да се запали, и када се упали, да гори са све већом живошћу: јер, увиђамо да се топлота, која јој је слична, загрева и потпуно сагорева чим је попрскамо водом.

Меланхолија има моћ над обе крајности због нарочитог јединства своје стабилне и непроменљиве природе; та способност да прелази у крајности не налази се у другим лучевинама. На највишем степену топлоте, црна жуч човека чини смелим до крајњих граница, то јест, суровим; охлађена до краја, она кукавицу чини крајње страшљивим; у различитим степенима између хладног и топлог, утиче на човека на различите начине, баш као што вино (посебно ако је јако) на различите начине утиче на оне који га пију до пијанства, или без довољно умерености. Такође је важно да црна жуч буде загрејана на одговарајући начин. Када је умерена, онако како смо рекли, и помешана са крвљу и жутом жучи, утолико се лакше пали у додиру са њима зато што је по природи сува и онолико танана колико јој то њена природа дозвољава. Пошто је истрајна и упорна, када се једном запали, веома дуго гори; а пошто јој њена сувоћа, сједињена са крајњом упорношћу, даје велику моћ, то се живље загрева. Исто тако и јаче и дуже греје и сија дрво него слама којом се пали. А трајна и жива топлота ствара снажан сјај, као и дуговечну живост. На то указује Хераклитова изрека: „Суви сјај: веома мудра и изванредна душа."[6]

На који начин црна жуч благотворно утиче на геније

Како изгледа, питаћете можда, тело те нарочите лучевине, сачињено од мешавине три лучевине у сразмери коју смо навели? Њена боја је готово као боја злата, али благо вуче ка пурпурном. Када се упали, било под утицајем природне топлоте, било под утицајем кретања тела или душе, њена топлота и сјај нису нимало различити од злата помешаног са пурпуром, када се топи и постаје црвено. А када њено запаљено срце створи различите боје, рекли бисмо да је то дуга или Ирис. Али како, питаћете поново, таква лучевина може благотворно да утиче на геније?

Одговарам, прво, да сокови које производи та лучевина могу само да буду та-

[6] Хераклит, Б118 Дилс.

нани: таква је вода живота (ракија или ватрена вода, како је зову) која се обично извлачи из гушћег вина провученог кроз ватру у реторти. Стиснути у тесним каналима црне жучи, сокови се под дејством топлоте у ствари прочишћавају у највећој мери, што су тешњи канали кроз које пролазе, то тананији излазе.

Друго: исто су тако и загрејанији, и из истог разлога имају више сјаја.

Треће: Њихово кретање је жустро, њихово дејство веома снажно.

Четврто: пошто стално избијају из стабилне и тајне лучевине, могу се веома дуго користити. Уз помоћ таквог ослонца, наша душа улаже више жустрине у трагање, више истрајности у истраживање; она лако открива оно што тражи, јасно то уочава, разазнаје га оштро и дуго задржава оно што спозна.

И више од тога, као што смо раније указали: овако опремљена, подстицана црном жучи која је на неки начин усклађена са средиштем света и кадра да, такорећи, прикупи душу у сопствено средиште, наша душа увек тежи средишту свих ствари и увек најдубље продире. Та лучевина је у необичном складу са Меркуром и Сатурном – који, пошто је највиша планета, уздиже истраживача до врхунаца. Отуда врсноћа у филозофији, нарочито када се душа издвоји из тела као спољашњих кретања и, приближивши се највише могуће божанском, постаје оруђе божанских ствари. Храњена божанским утицајима и највишим пророчанствима, она непрестано зачиње нове и изванредне мисли, и чак постаје кадра да предсказује будућност. Демокрит и Платон нису једини који то тврде: Аристотел и Авицена то такође признају, један у својим *Проблемима*, а други у делима о божанским питањима и о души.[7]

Чему теже толике беседе о црној лучевини? Томе да нас подсете да је једнако важно истраживати и одржавати (као веома корисну) одређену црну жуч, коју би пре требало назвати белом, колико је важно и избегавати, због погубних последица, ону коју смо назвали њеном супротношћу. Јер, она је толико злоћудна да је, ако је веровати Серапиону, у ствари зли демон надахњује да нападне[8]; и о том питању мудри Авицена не изражава другачије мишљење.

Људи од науке имају пет главних противника: слуз, црну жуч, коитус, пресићење и јутарње спавање

Вратимо се нашој причи, од које нас је ова дигресија превише удаљила. Веома је дуг пут који води истини и мудрости; како на копну, тако и на мору, на њему чекају тешка искушења. Они који тим путем крену, како би рекао песник, излажу се и на копну и на мору озбиљним опасностима. Хоће ли морем? Ево их, вуку два таласа двају лучевина, слузи и штетне меланхолије, као између Харибде и Сциле. Изаберу ли оно што називам копненим путем? Три чудовишта сместа се дижу пред њиховим очима: са Пријапом, земаљска Венера храни оно прво; са Бахом, Церера храни друго; често мрачна Хеката подстиче треће. Исто тако, често треба подсећати Аполона на етер, Нептуна на океан и Херкула на земљу, молећи свакога од њих да стрелама заспу чудовишне непријатеље Паладе, да их прободу трозупцем, да их разбију у парампарчад ударцима маља.

Прво чудовиште је полни чин, нарочито ако макар и мало изнурује човекове снаге; наиме, он нагло исцрпљује сокове, посебно оне најтананије, паралише мозак, штети стомаку и околини срца. Ниједна друга болест не повређује толико ум. Зашто је по Хипократу коитус сличан епилепсији[9]? Зато што рањава мисао, која је света, и толико је штетан (као што је приметио Авицена у свом делу о животињама[10]) да је изливање сперме преко природне мере штетније од четрдесет пута јачег крволиптања. Исто тако, Стари нису грешили што су хтели да музе и Минерва буду девице. Иста је и идеја код

[7] Демокрит, Б21 и 112 Дилс; Платон, *Федар*, 244а-245ц; Псеудо-Аристотел, *Проблеми XXX*, 1; Авицена, *Liber de philosophia prima*, X, гл. 3, и *Liber de anima*, IV, гл. 2 и V, гл. 6.

[8] Ибн Серапион не каже ништа слично у свом *Breviarium medicinae* (преведеном са арапског). За Авицену, видети *Liber canonis*, I, 1, 4 и III, 1, 4.

[9] По Галену, Демокрит је тај који прави ово поређење.

[10] *De animalibus*, III, 3.

[11] Диоген Лаертије, *Живот Платонов*, III, 33.

[55]

Платона, када прича како је Венера запретила да ће наоружати његовог сина против муза ако не буду приносиле жртву култу полне љубави: „Пре ће бити да Марсу треба тако претити, пошто међу нама твој Купидон не би могао да узлети."[11] Додајмо, на крају, да је додир у сваком смислу по природи најудаљенији од интелигенције.

Друго чудовиште јавља се када једемо и пијемо док се не преситимо. У превише обилној количини, превише топло или превише јако, вино у ствари пуни главу веома штетним лучевинама и испарењима; а да и не помињемо да се од пијанства полуди. Што се тиче хране узете у превеликој количини, она најпре лишава желудац све природне снаге која му је потребна како би је сварио, и на тај начин онемогућава човека да истовремено води рачуна о глави и контемплативним радњама. Угрубо сварена у колико густим, толико и преобилним испарењима и лучевинама, она затим отупи оштрицу мисли. Па чак и ако је добро сварена, опет није ништа мање тачно, како каже Гален, да душа која се дави у масти и крви није кадра да назре било шта небеско.

Коначно, треће чудовиште појављује се када човек превише често бди (нарочито после вечере), тако да потом буде принуђен да спава и када сунце изађе. Пошто су многи међу онима који се предају науци у томе грешили, задржаћу се мало да објасним штетност таквог понашања, и навешћу седам разлога. Први долази од самог неба, други од елемената, трећи од лучевина, четврти од поретка ствари, пети од природе желуца, шести од сокова, седми од маште.

На првом месту, као што рекосмо раније, три планете су нарочито наклоњене контемплацији и елоквенцији: Сунце, Венера и Меркур, који нам, трчећи готово једнаким кораком, побегну када падне ноћ, али се изнова појављују и враћају се да нас виде када се дан примакне освиту; по изласку сунца, изненада их погура дванаеста небеска регија која има астрономски облик затвора и тмине. Дакле, једини који су заиста проницљиви, једини који су кадри да имају велику елоквенцију у својим списима и представљању својих открића, јесу они који, како би се предавали контемплацији и писању, и сами устају када и планете, или тек нешто пре њих; а не они који раде ноћу, када планете побегну од нас, или после изласка сунца, када оне уђу у затвор и у кућу тмине.

Други разлог, изведен из елемената: када се сунце дигне, ускомешани ваздух постаје ређи и бистрији; сасвим је супротно када звезда зађе. А крв и сокови нужно се прилагођавају каквоћи и кретању ваздуха који их окружује и који им је по природи сличан.

Трећи разлог, изведен из сокова: у зору, крв се покреће и почиње да влада; од тог кретања она постаје истанчанија, топлија и бистрија. А сокови имају обичај да следе крв и да јој подражавају. Али, када падне ноћ, најгушћа и најхладнија меланхолија, заједно са слузи, добија преимућство; нема сумње да од једне и друге сокови постају савршено неспособни за спекулацију.

Четврти разлог, овога пута изведен из поретка ствари: дан је посвећен бдењу, ноћ сну; јер, кад се сунце примакне нашој хемисфери или се већ дигне изнад ње, својим одблесцима отвара канале у телу, и ширећи лучевине и сокове од средишта ка ободу, подстиче и наводи на бдење и на делање; када се повуче, све се, напротив, стеже, што према природном поретку само може позивати на сан, нарочито после трећег или четвртог дела ноћи. Остати сањив ујутро, када сунце и свет зову на буђење, или бдети до касно у ноћ, када природа заповеда одмор и починак, то значи допустити да вас распињу супротне кретње, и истовремено вршити насиље над собом и над поретком универзума. Јер, то значи повлачити се дубоко у себе када нас универзум гура да изађемо из себе, и обрнуто, тражити оно спољашње када нас универзум гура ка унутрашњости. Из тог изопаченог порет-

ка, из тих супротних кретања тако произлази велика штета, како по сокове и генij, тако и по цело тело.

На петом месту, ево аргумента извученог из саме природе желуца. Под дужим деловањем дневног ваздуха поре се отварају, желудац нам се шири, и пошто не може да задржи сокове који ишчезавају, на крају остаје веома ослабљен; како се приближава ноћ, потребно му је обиље нових сокова како би се угрејао и исхранио. У том тренутку се подухватати дугих и тешких спекулација значи напрезати се да сокове вратимо ка глави; тако расејани, сокови недостају и желуцу и глави. Још је горе ако се ноћни рад превише приљежно настави после вечере: како би сварио храну, желудац у ствари тражи више сокова и јачу топлоту у тренутку када су и једни и друга скренули ка глави; тако их више нема довољно ни у мозгу ни у желуцу. Осим тога, такво кретање пуни главу најгушћим испарењима из хране, док у желуцу храна лишена сокова и топлоте не може да се вари и почиње да трули: од тога глава постаје још тежа и њена бољка се удвостручава. И коначно, ево онога најтежег: у време када треба устати да би човек очистио сваки део тела од свих измета задржаваних током сна, онај коме је његов ноћни рад прекинуо варење приморан је да одлаже, услед јутарњег сна, избацивање тих твари. Отуда долази веома лоша последица, по општем мишљењу лекара, како по генij, тако и по тело. Онима чије је понашање, као код сове, противно природи, и који узимају ноћ за дан и обрнуто, право је да се деси исто што и тој животињи: баш као што сову заслепи светлост сунца, и мисао тих људи помрачи се и заслепи од светлости истине.

Шесто, и на соковима се може показати истоветна ствар. Дневни замор на крају раствара сокове, пре свега оне најтананије; када дође ноћ, тако не остаје ништа осим разређених и густих сокова, савршено некорисних човеку од науке, чији генij се ослања на њихова оштећена крила и не може да лети никако другачије него као слепи миш и совуљага.

После проспаване ноћи, напротив, сокови се обнове и удови оснаже, тако да им сокови нису ни потребни; бројни и истанчани, они могу да се ставе у службу мозга и да га утолико спремније задовоље пошто нису превише заузети загревањем удова нити управљањем њима.

Седми и последњи разлог, извучен из природе имагинације (или фантазматичке активности, или когитације, какав год да је назив који се томе даје). У стању бдења гомила противречних слика, мисли и брига стално одвлачи памет и узнемирава је; расејаност и узнемиреност су потпуно супротни контемплацији којој се тежи, јер она захтева смирену душу и чист ток мисли. Само ноћни починак успокојава ту узнемиреност и коначно враћа мир. Исто је тако дух стално узнемирен када почиње да ради док се примиче ноћ, а готово увек смирен како се ноћ удаљава. Онај ко хоће да суди о самим стварима када му је дух превише узнемирен, чини што и људи које ухвати вртоглавица, о којима говори Платон: убеђени су да се све окреће, а у ствари се они сами окрећу.[12] Аристотел је, дакле, у *Економикону*[13] у праву што прописује да устајемо пре свитања: то је обичај који је по њему веома користан како за здравље тела, тако и за филозофска проучавања. Додајмо, како бисмо га добро разумели, да уз помоћ брзог и лаког оброка треба брижљиво избегавати јутарње тегобе у варењу. Коначно, пророк Давид, света труба Свемогућега, уверава нас да никада није сачекао вече, али се увек дизао ујутро, са сунцем, како би на китари славио Бога у својим *Псалмима*.[14] То је тренутак када наш дух мора да се пробуди, а убрзо затим и наше тело, ако су услови повољни.

Превела са француског
Александра Манчић

■

[12] *Кратил*, 411б.
[13] 1345а.
[14] *Псалми*, LVI, 9 и CVII, 3.

Меланхолија и прародитељски грех

Хилдегарда из Бингена

Хилдегарда из Бингена (1098–1179) била је најобразованија жена свог времена. Цео живот је провела у манастиру, одакле је водила опширну кореспонденцију са највећим умовима широм Европе и учествовала у политичким и теолошким дебатама. Иза ње је остало богато литерарно дело настало на основу мистичних визија, стотинак музичких композиција сакралног карактера, чак и један лингвистички куриозитет: измислила је језик којим је само она писала и говорила. Мање је познат њен изузетно плодан научни рад на пољу медицине и фармакологије, у коме су наговештена будућа открића из области кардиоваскуларног и нервног система. Монахињи из Бингена дугујемо и оригиналну концепцију меланхолије, у којој је хипократовска хуморална теорија доведена у везу са прародитељским грехом. Изванредне психофизиолошке анализе различитих карактера, са врцавим описима њихових реперкусија на сексуални живот, чине овај спис занимљивим и најширем читалаштву.

Човек

Адамов пад. Бог је створио човека тако да су му све животиње подређене и у његовој су служби; али, када је човек прекршио Божију заповест, променио се и у телу и у души. Јер, чистота његове крви била је измењена, и тако је уместо чистоте почео да избацује пену свог семена. Јер, да је човек остао у Рају, остао би у непроменљивом и савршеном стању. Међутим, после преступа, све се претворило у горчину (...).

Болести. Ако неки људи пате од разних болести, то долази од флегме[1] која је у њима преобилна. Јер, да је човек остао у Рају, не би у свом телу имао те флегме из којих настају многе бољке, него би му тело било нетакнуто и без мрље. Али, пошто је ушао у савез са злом и напустио добро, постао је налик земљи, из које расте добро и корисно биље, али и оно зло и некорисно, и у себи има лошу и добру влагу, добре и лоше сокове. Јер, након што је Адам окусио зло, крв његове деце претворила се у отров у семену којим су зачињана деца човекова. Зато је њихово тело пуно чирева и рупа. И ти чиреви и рупе код човека узрокују неку врсту олује и влажности, изазивајући изливање флегми које се згрушавају и људима доносе разне болести. Све је то произашло из зла које је човек учинио на почетку, јер да је Адам остао у Рају, сачувао би пресладко здравље тог чудесног станишта, баш као што изузетно јак балсам испушта изванредан мирис; сада, напротив, човек у себи има отров, флегму и разне болести (...).

Темпераменти

Флегматичари. Пошто се код људи стварају различите врсте флегме, када се код тих истих људи те флегме раздраже неумереним јелом и пићем, лудим уживањима, тугом и бесом, или испадима и развратом, флегме почну да врију попут воде у котлу под којим је упаљена ватра и тако испуштају капљице ватре које се попут стрелица убадају у месо, крв и жиле, и прожимају људе великом јеткошћу, попут дима који штипа очи, које због тога сузе. Они који су оваквог устројства често планте од беса, али на то брзо забораве, јер воле доброту: баш као што, кад прође олуја, одмах затим видимо да се јавља сунце; снага устројства њихове флегме тако је велика да их лако обузме бес и лако их обузме радост; али не успевају да дођу до испуњене старости.

Меланхолици. Има и оних људи који су тужног, стидљивог, неодлучног духа у толикој мери да у њима нема ни постојаности ни чврстине. Они су попут јаког ветра,

[1] Код Хилдегарде из Бингена реч *флегма* треба схватити у значењу лучевина. Читалац ће бити принуђен да прихвати извесну произвољност у именовању појединих телесних сокова или лучевина. – *Прим. прир.*

који није од користи ниједној биљци нити иједном плоду. У њима се развија флегма која није ни влажна ни густа, него млака, и личи на одлив који се лепи и растеже попут смоле, и који производи меланхолију, која је на почетку Адамове расе рођена из змијског даха, зато што је Адам послушао њен савет чиме да се храни.

Болест меланхолије. Та меланхолија[2] је црна и горка, и ствара свакојаке бољке, понекад чак и у мозгу, и од ње, да тако кажемо, жиле прокључају све до срца; она изазива тугу, наводи човека да сумња у сваку утеху, такав човек не може да има никаквих радости, било да је реч о нади у живот на небу или о утеси у садашњем животу. Та меланхолија је природна код сваког човека услед првог ђавољег кушања, зато што је човек прекршио Божију заповест када је појео јабуку. Зато што ју је појео, та меланхолија се развила у Адаму и целој његовој раси, и код људи изазива свакојаке недаће. И пошто је раније поменута флегма млака, она не уништава снагу меланхолије као што то чине друге две горепоменуте флегме, које црпе толику снагу, једна из своје влажности, а друга из своје густине и горчине, да одолевају меланхолији, као што котао, када се стави преко ватре, ту ватру угуши и не дозвољава јој да се распламса. Људи оваквог устројства често падају у јарост и осећају, за своје добро, велики страх од Бога и од људи. И неки од њих прилично дуго живе, јер је снага њихове флегме таква да нити потпуно убија, нити потпуно оживљава човека, као што се обично дешава са затвореником кога не изводе на погубљење, али који нема право да из затвора изађе.

Тако човек, као што је речено, црпе снагу из четири телесне лучевине, као што је и свет сачињен од четири елемента.

Адамов изгон. Пошто је Адам згрешио, почела је да пада ноћ и сви елементи били су прекривени дубоком тмином, сред којe је Адам доведен у изгнанство на овај свет. Када је видео светлост века, обрадовао се, јер је био сахрањен у тмини, и плачући је рекао: Морам да живим другачије него што ми је Бог до сада дозвољавао да живим. И тада је почео да ради у зноју.

Пре него што су Адам и Ева згрешили против божанске заповести, блистали су попут сунца, живим сјајем, и тај сјај им је служио уместо одеће. Када су прекршили божански налог, више нису блистали онако како су раније блистали, него су постали мрачни и остали су у том мраку. И тада, када су видели да не сијају као што су раније сијали, схватили су да су наги, и како је записано, покрили су се листовима са дрвећа. Адам је пре свога греха блистао као сунце, и није било потребе да чини било каква дела, јер није ни учинио никакво дело. И на крају овог света, праведници ће поново заблистати попут сунца, као што је писано: „Тада ће праведници засјати као сунце у царству оца својега."[3] Али, они ће засјати захваљујући својим светим делима. Јер, управо у сјају којим ће у том тренутку сијати свеци заблистаће света дела и добиће своју вредност, попут драгог камења када се стави у злато.

Зашто је Ева пала прва. Да је Адам згрешио пре Еве, грех би био толико тежак, толико непоправљив, да би човек тада толико непоправљиво окорео да не би ни могао ни желео да буде спасен. Грех који је прва починила Ева лакше се могао поништити, пошто је она крхкија од мушкарца. Адамово месо и кожа били су чвршћи и тврђи од оних које имају данашњи људи, јер је Адам сачињен од земље, а Ева од њега. Али, када су изродили децу, тело им је постајало све крхкије, и такво ће остати до судњега дана (...).

Сангвиници. Има људи којима је мозак топао, боја лица пријатна, мешавина беле

[2] У значењу меланхолне телесне лучевине

[3] *Матеј*, 13: 43.

и румене, жиле јаке и пуне крви, крв густа и јаркоцрвене боје. Они у себи носе пријатну лучевину која није преоптерећена ни тугом ни јеткошћу, коју јеткост меланхолије избегава и пред њом узмиче. А пошто им је мозак врућ и крв ваљана, и лучевине им нису отежале, у телу имају чврсто месо. Што се тиче жеље коју носе у боковима, она је пре ветровита него пламена, и зато су кадри да се уздржавају, јер веома јак ветар у њиховим боковима ублажава и умерава ватру у њима. А када понекад тај ветар и ватра упадну у њихова два кивота, обављају своју дужност са поштовањем и умереном љубављу, тако да се њихова крошња величанствено расцветава, и назива се „златна кућа", услед правичног загрљаја, јер разум код њих осећа откуда она долази, и зато у њима постоји умереност и људско опхођење. Они се морају женити, према људским обичајима, јер је женска природа блажа и лакша него мушка. Са женама могу да живе у части и плодности, кадри су да се уздржавају од њих и гледају на њих часним и умереним оком, јер, док су погледи других попут стрела уперених против жена, њихови се погледи са женама достојанствено сједињавају у симфонији; и док су осећања других мушкараца као жесток ветар који се обрушава на жене, њихово је осећање као звук китаре, и док су мисли других мушкараца попут олује, њихове су љубавне, мудре и пуне достојанства. Често осећају велики бол када обуздавају своје моћи, али у њима има мудрог опреза који садржи женску вештину, која им, управо због те женске природе, намеће пристојно држање, и осим тога су интелигентне памети.

Они који се од њих рађају уздржани су, срећни, корисни и исправни у свим својим поступцима, и никада нису љубоморни, јер су их ветар и ватра у боковима њихових родитеља исправно уравнотежили, пошто ватра није надвладала ветар нити била обилнија од њега, него је ветар ублажио ватру. И они који су овако устројени биће корисни; што се тиче мушкараца о којима сам претходно говорила, ако су лишени жена, живе без сјаја, као дан без сунца. Али, као што по дану без сунца плодови нису у опасности да се осуше, тако исто и они, када остану по страни од жена, остају у умереној напетости; са женама су, напротив, весели, као што је весео сунчани дан. И пошто су по изгледу, гласу, мислима пријатни, чешће од других избацују течно семе, које није сасушено: то им се дешава и кад су будни или кад спавају. И лакше него неки други ослобађају се врелине жеље, коју утољавају или сами са собом, или уз помоћ других предмета.

Меланхолици. Има других људи чији је мозак густ, са опном и набреклим жилама; лице им је тамне боје, мада су им очи каткад блиставе и змијске; они имају тврде жиле које у себи садрже црну и густу крв; месо им је збијено и чврсто, кости тешке и са мало сржи: она се ипак понекад упали тако живо да су са женама једнако необуздани као животиње и змије. И ветар у њиховим тестисима има три својства: огњен је, ветровит и помешан са димом меланхолије, и зато нису часно привржени никоме живом; горки су, шкрти и пометени, претерују у необузданом уживању са женама, попут магараца; и отуда, ако им се деси да буду лишени задовољстава, лако потону у лудило и помахнитају. Када могу да утоле жеље на женама, не пате од лудила; ипак, када треба са уздржавањем да имају жену, тај загљај је искварен, одвратан и доноси смрт, као код брзих вукова. Неки од њих, зато што су им жиле снажне и срж им се лако распали сама од себе, према женама се опходе на одговарајући начин, онако како то тражи људска природа, али их у исти мах и мрзе. Неки могу и да избегавају женски пол зато што не воле жене и не желе да их облежавају, али су они у

својим срцима сурови попут лавова, а у понашању, попут медведа; међутим, корисни су и разборити када нешто праве рукама, и радо делају. Ветар уживања који дува кроз два кивота код тих мушкараца наилази потпуно необуздано и сурово, попут ветра који се обрушава снажно и нагло на целу кућу, и крошња им се диже са толико тиранства да се и сама грана, која би требало да се расцвета, повија пред суровим понашањем отровница и у злоћи налик оној какву показује смртоносна отровница према свом потомству, пошто се ђавоље искушење за уживањем тако живо распламсава код мушкараца те врсте да би, када би могли, убили жене током загрљаја, јер у њима нема ни трага од љубави или привржености.

Синови и кћери које тако доносе на свет у многим приликама показују ђаволско лудило у својим испадима и понашању, зато што су зачети без љубави. И они који се од њих рађају често ће бити несрећни и подмукли у свом држању; зато их људи не могу волети и не станују радо у истој кући са другим људима, јер их прогања мноштво авети.

Ако остану међу људима, на врхунцу су мржње, љубоморе и изопачености понашања, и не знају ни за какву радост међу њима. Неки од њих, међутим, понекад су мудри и корисни, али, упркос својој корисности, тако се јадно и непријатно понашају, да их човек не може ни волети ни поштовати: налик обичном камењу баченом, без сјаја, као угашеном, које се сред другог камења не примећује јер не блиста (...).

Снови. Пошто душа долази од Бога, понекад се дешава да, док тело спава, може да види и спозна ствари које ће се човеку десити, и које се и дешавају када дође тренутак. Често се дешава и то да, пошто је омете нека заблуда потекла од ђавола или је поремети умор духа, не може савршено да види, па се превари. Јер, човека у сну често притискају мисли и размишљања и бриге за које не зна на јави, и понекад га они подигну као што квасац диже тесто од брашна, било да су те мисли добре или зле. Ако су добре и свете, Божија милост често му тада показује истините ствари; али ако су лажне, ђаво, када то види, мучи душу тог човека на многе начине и уплиће своје лажи у његове мисли. Па чак, када се ради о светим особама, приказује им, поигравајући се њима, срамне призоре. У ствари, када човек заспи духа обузетог глупом радошћу, тугом, бесом, бригама, амбицијом, или другим стварима те врсте, ђаво му у својим играријама често приказује те ствари у сну, зато што је човек све то видео у себи док је био будан. А понекад, када заспи у телесном уживању, и опсене које му шаље ђаво приказују му то исто, понекад му представљајући тела живих особа, а понекад мртвих, са којима је живео у блискости, или које никада није својим очима видео наге, мада има утисак да са њима налази телесна уживања у гресима и прљавштини, као на јави, или као да су они који су мртви у ствари живи: и тако долази до оног прљања семеном течношћу. И као што ђаво својим искушењима наводи на разврат човека на јави, једнако га прогања и у сну. Али, пошто је душа везана за тело, често се деси да је и против своје воље усклађена са њим, било да оно спава или је будно, и у њему изазива разне покрете; јер, као што ваздух гура кроз воду точак на воденици и омогућава му да меље, исто тако и душа тера човеково тело, и у сну и на јави, на свакојаке поступке (...).

Меланхолична жена. Има жена, код којих је тело мршаво, жиле су им дебеле, кости осредње, а крв жућа од уобичајене боје крви, на чијим лицима се мешају жуто и црно. Оне су лакомислене, неодлучне у својим мислима, мрзовољне, копне у свом јаду, индолентне су нарави, тако да

се понекад разболе од меланхолије. Пате од прејаког менструалног одлива и јалове су, пошто им је материца слаба и крхка. Не могу, дакле, ни да приме, ни да задрже, ни да угреју мушкарчево семе, и зато су понекад бољег здравља, јаче и веселије без мужа него са мужем, јер када би биле са мужем, постале би крхкије. Мушкарци се држе по страни од њих и избегавају их, јер им се оне не обраћају љубазно, и воле их само умерено. И ако на тренутак и спознају телесно уживање, оно брзо престаје. Неке од њих, међутим, ако живе са снажним и сангвиничним мужевима, понекад успевају, када зађу у педесету годину, да донесу дете на свет. Али, ако су са мужевима слабе природе, тада не зачињу, него остају јалове. И ако им менструални одлив престане пре времена предвиђеног женском природом, онда ће их ударити капља или ће имати надувене ноге, или ће патити од лудила које изазива меланхолија, од болова у леђима и крстима, или ће им се тело надути, зато што нечистота и прљавштина које су требале да буду избачене из тела менструалним одливом остају затворене у њима; и ако им се не притекне у помоћ током те болести, или ако је се не ослободе уз Божију или уз помоћ лекова, брзо ће умрети (...).

Адамов пад и меланхолија. Откако је Адам, који је познавао добро, учинио зло када је појео јабуку, меланхолија је у њему избила под утицајем те противречности; јер, меланхолија се неће наћи у човеку, било да спава или је будан, ако се у то не умеша ђаво: одиста, туга и очајање долазе од меланхолије која је у Адама ушла зато што је згрешио. Јер, чим је прекршио божански налог, меланхолија се усадила у његову крв, баш као што светлост нестаје из светиљке, остављајући за собом само димљиви и смрдљиви фитиљ. Ето, то се догодило Адаму: када је у њему утрнуо сјај, меланхолија се усадила у његову крв: тада су се у њему дигли туга и очајање, пошто је ђаво у тренутку Адамовог пада у њега удахнуо меланхолију, која човека тера да понекад буде испуњен сумњом и неверицом. А пошто је човек тако везан да више не може да се издигне изнад себе, прибојава се Бога и тужан је, и у својој тузи често осећа очајање, очајнички желећи да га Бог погледа. И пошто је човек створен према Божијем лику, неизбежно се мора прибојавати Бога: ето зашто је ђаволу тешко да остане крај човека који му се опире, јер се човек више боји Бога него ђавола, и своје наде полаже у Бога, док му ђаво не улива никакву наду. Тој меланхолији се често придружују ђаволова кушања, и зато човек постаје тужан и очајан: многи људи такве природе гуше се и пропадају у очајању, али се и многи одупиру том искушењу, и у тој борби су нека врста мученика.

Гушење духа. Ђаво тако исцрпљује човека, како у сну, тако и на јави; понекад га чак, док спава, ђаво исцрпљује наводећи га да поверује да је он сам узрок своје бољке.

Ђаволова мржња. Пошто ђаво мрзи човекову врлину, такође омрзне и сва друга створења која поседују врлине, чисте и корисне животиње и биљке.

Онај кога нападне ђаво и дању и ноћу, у сну и на јави, тражиће за то лека од Бога. Кад се човек нађе у радости, тузи, малаксалости, бесу и другим стањима духа те врсте, он у њима не може дуго да остане, па мора да се окрене другим стањима душе и другачијим понашањима. А када се нађе између две врсте расположења, то јест, када напушта једно како би се окренуо другом, душа природно трпи због те промене и осећа неку врсту гађења од њих, и као да хоће да се одвоји од тела, што значи да се понаша као када човек умре, излази на човекова уста и тера га да зева.

Зевање. Ако човек нагло почне те промене или неке друге радње, душа не осећа гађење због тога што се мења. Али када се човеку згади живот и улучи прву прилику да зевне, његова душа природно се понаша као да жели да напусти његово тело, и отвара му уста и тера га да зева (...).

Жуч и Адамова казна. Пре него што је Адам прекршио божанску заповест, све оно што је сада код човека жуч блистало је у њему попут кристала и имало укус добрих дела; и све оно што је у њему сада меланхолија, блистало је у њему као освит, и он је савршено познавао и чинио добра дела. Али када је Адам починио преступ, сјај невиности се помутио, и очи, које су раније јасно виделе небеске ствари, угасле су; жуч се прометнула у горчину и меланхолија у црну безбожност, и човек се потпуно променио. Тако је његова душа спознала тугу, а убрзо потом је у јарости тражио изговор. Одиста, јарост се рађа из туге, и ето зашто су од првог човека људи знали за тугу, јарост, и сва она осећања која им чине зло.

Туга и јарост. Кад год људска душа осети на себи и свом телу рану, она стегне срце, јетру и њихове жиле, подигне неку врсту облака око срца, сакрије га иза тог облака, и тада се човек испуни тугом; после туге јавља се јарост. У ствари, када види, схвати или помисли нешто што код њега изазива тугу, облак туге који му је обавио срце испушта врело испарење у све његове телесне течности около жучи, покреће жуч, и тако се из горчине рађа јарост, и тихо се диже. А када човек у свом бесу не иде до краја, него га трпи у тишини, жуч се зауставља. И ако се јарост не умири, то испарење се протеже до меланхолије и шири је; она тада ствара неки веома црн облак који, када допре до жучи, из ње избацује врло горко испарење; а затим, уз помоћ тог испарења прелазећи у мозак, жуч у њему ствара штетне лучевине од којих одмах затим изгуби разум; затим се оне спуштају у желудац, погађају жиле и доње делове тела и бацају човека у неку врсту лудила. У ствари, човек постаје много луђи од беса него од било које друге болести духа. И врло често човек добија тешке болести под утицајем беса, јер, када жуч и меланхолија произведу телесне лучевине супротног дејства, од тога се човек често разболи; у ствари, када би се човек ослободио горчине жучи и црнила меланхолије, увек би био доброг здравља.

Како се развијају жуч и меланхолија. Човек код кога је жуч снажнија од меланхолије лако савладава своју јарост; онај код кога је меланхолија снажнија од жучи колеричан је и лако се разјари. И као што се од доброг вина прави јако и кисело сирће, тако се и жуч развија под утицајем добре и пријатне, а смањује се под утицајем лоше хране; меланхолија се смањује под утицајем добре и пријатне, али расте под утицајем горке, слане и лоше спремљене, као и под утицајем разних лучевина изазваних различитим болестима. Ако лице поцрвени кад се човек разјари, то је зато што се крв загрева под дејством жучи и тако се пење у лице, и зато човек нагло и силовито буде гурнут у јарост; али, ако се она брзо умири, та јарост уопште не шкоди телу и не суши га. И често пролази не изазивајући никакву насилност. Међутим, онај ко пребледи кад се разјари, осећа јарост изазвану меланхолијом: она не покреће крв, него мало-помало узбуркава телесне течности, чак и када се човек охлади; његове снаге су сломљене и ослабљене, и тако његово лице бледи и сакрива јарост. Али, понекад се у њему подигне зла жеља за суровом осветом, која траје и које не може да се отараси док јарост не искали кроз освету.

Уздаси. Људи ове врсте веома често болују и суше се под утицајем јарости: ме-

ђутим, њихова душа притом чува своја знања и спознаје: ето зашто, када се упита откуда долази и шта је, из себе избацује дубоке уздахе, док човек не зна откуда ти уздаси долазе. Понекад, опет, када човек осети да ће претрпети увреду, непријатност, или да ће нека болест насрнути на његово тело, и тада избацује дубоке уздахе.

Превео са француског
Небојша Здравковић

Из „Анатомије меланхолије“

Роберт Бартон

За дела као што је Анатомија меланхолије *Роберта Бартона (1577–1640), из кога смо издвојили два поглавља, често се каже да је у њима похрањено памћење света. Најкомплетнија икад објављена енциклопедија једног душевног стања,* Анатомија *у себи сажима, рашчлањује и систематизује све што је до тренутка њеног изласка из штампе, 1621. године, било познато на тему меланхолије. „Све је ту моје и ништа није моје“, каже Роберт Бартон, пастор и теолог, који је практично цео живот провео затворен у оксфордској библиотеци. Његова огромна ерудиција да се наслутити из 11.000 цитата, 1.600 поменутих аутора и небројено много примера из литературе, митологије, историје, медицинске праксе... Ова књига-монумент притом је изузетно занимљива за читање. Писана је интелигентно и духовито, те није никакво чудо што је, за живота аутора, била доштампавана и допуњавана пет пута.*

Симптоми меланхолије

Симптоми или знаци у уму

Аркулан ће за ове симптоме сматрати да су безбројни, какви они заиста и јесу, и да варирају у зависности од особе, „јер једва да има један у хиљаду који је скренуо исто као неко други“. Указаћу на неколико значајнијих; а међу њима, на страх и тугу, који, пошто су чести узроци, ако дуго потрају, према Хипократовим и Галеновим афоризмима, представљају готово неоспорне знаке, нераздвојне другове и својства меланхолије; меланхолије присутне и сталне, каже Монталто; и свим тим људима су заједнички, као што поменути Хипократ, Гален, Авицена, и сви модерни аутори сматрају. Али, као што ловачки пси често потрче на крик који их завара, и никако не примећују да су у заблуди, тако и они. Јер, међу старијима Ди-

окле (кога Гален побија), а међу млађима Херкул из Саксоније, заједно са Луисом Меркадом, с правом оспоравају овај Хипократов афоризам: он није увек истинит, или га не треба увек тако уопштено схватати. Страх и туга нису заједнички симптоми свих меланхолија; „После озбиљнијег разматрања, наишао сам на људе", рекао је он, „код којих то уопште није тако. Неки су заиста тужни, али не и заплашени; неки су заплашени, а нису тужни; неки нису ни заплашени ни тужни; неки су и једно и друго." Он издваја четири врсте: фанатичне особе, као што су били Касандра, Манто, Никострата, Мопс, Протеј, сибиле, за које је Аристотел тврдио да су били дубоко меланхолични. Ђамбатиста дела Порта га подржава и каже да су те особе биле *altra bile preciti*, раздражени црном жучи. Особе обузете ђаволом, и оне које говоре чудне језике, спадају у тај ред; неки песници; они који се увек смеју, и мисле за себе да су краљеви, кардинали, итд.; они који су сангвинични, углавном добро расположени, и то стално. Ђамбатиста дела Порта ограничава страх и тугу на оне који су хладни; али заљубљене, сибиле и одушевљенике потпуно искључује. И зато мислим да могу истинито да закључим како они нису увек тужни и заплашени, него само најчешће јесу такви; и да без разлога *timent de non timendis quaeque momenti non sunt* („страхују од онога од чега не треба страховати и што уопште није важно", Гордон); „мада не сви једнако", рекао је Алтомари, „опет, сви се плаше на сличан начин, и неки су у изванредном и огромном страху" (Аретеј). „Многи се плаше смрти, а ипак, противречно, извршавају самоубиство" (Гален). Неки се плаше да ће им небо пасти на главу; неки, да су проклети, или да ће бити проклети. „Њих мучи грижа савести, немају поверења у Божије милосрђе, сматрају да ће неизбежно отићи у пакао, да ће их однети ђаво, и много јадикују" (Џејсон Пратис). Страхују од ђавола, од смрти, од тога да ће се разболети, од те и те болести, спремни су да задрхте пред свим и свачим, страхују да ће сместа умрети, или да је неко од њихових драгих пријатеља или блиских рођака зацело мртав; да непосредна опасност, губитак, несрећа муче неке друге, итд.; да су цели од стакла, па зато неће поднети да им било ко приђе; да су цели од плуте, лаки као перо; други, да су тешки као олово; неки се плаше да ће им главе отпасти са рамена, да имају жабе у стомаку, итд. Да Монте говори о човеку „који се није усуђивао да се сам удаљи од куће из страха да ће се онесвестити или умрети". Други се „плаши да ће га свако кога сретне опљачкати, посвађати се с њим, или га убити". Трећи се не усуђује да шета сам из страха да ће срести ђавола, или лопова, или да ће му позлити; плаши се свих старих жена као да су вештице, и за сваког црног пса или мачку које спази сумња да су ђаволи, да је свака особа са којом се сретне омађијана, да сви живи, баш сви хоће да му науде и да га упропасте; други се не усуђује да пређе преко моста, да приђе некој бари, стени, стрмом брду, да лежи у одаји у којој има греда, из страха да ће доћи у искушење да се обеси, удави или стрмоглави. Ако се нађе међу тихим слушаоцима, као на пример, за време беседе, страхује да ће изненада гласно проговорити, да ће рећи нешто непристојно, нешто што није згодно да се каже. Ако је затворен у тесној соби, страхује да ће се угушити због недостатка ваздуха, и увек са собом носи бисквите, ракију или неко јако пиће, јер страхује да се не онесвести или не разболи; или ако се налази у гомили, усред цркве, мноштва, одакле не може лако да се извуче, чак и ако удобно седи, осећа се једнако нелагодно. Слободно ће унапред обећати да ће се подухватити било каквог посла, али када дође до тога да га треба обавити, не усуђује се да се у њега упусти, него страхује од безброј опасности, несрећа, итд. Неки се „боје да не изгоре, или да им тло не пропадне под ногама, да их за тили час прогута, или да

ће их краљ позвати да одговарају за нешто што никада нису учинили, и да ће несумњиво бити погубљени. Страх од такве смрти их мучи, и плаше се исто колико и они који су заиста некога убили, и ум им је на једнаким мукама, и толико су безразложно замишљени као да ће их истога трена погубити". Страхују од неког губитка, опасности, од тога да ће неминовно изгубити живот, имање и све што поседују, али зашто, то не знају. Тринкавели је имао пацијента који је хтео да се убије из страха да ће га обесити, и три године га нису могли уверити да није убио човека. Платер има друга два примера људи који су безразложно страховали да ће бити погубљени. Ако се нађу на месту на којем је почињена пљачка, крађа, или било какав сличан преступ, сместа почну да се прибојавају да су осумњичени, и често сами себе одају без икаквог разлога. Луј XI, француски краљ, у свакога ко би му се примакао сумњао је да је издајица, и зато није веровао ниједном службенику. *Alii fromidolosi omnium, alii quorundam*, „неки страхују од свих једнако, а неки само од одређених људи", и не могу да издрже њихово друштво, разболе се поред њих, или ако се нађу далеко од куће. Неки увек сумњају у издају, други се плаше „најдражих и најближих пријатеља" (Меланелије, позивајући се на Галена, Руфа и Аетија) и не усуђују се да остану сами у мраку из страха од духова и ђавола: такав човек сумња да је све што види или чује ђаво, или неко омађијан, и замишља хиљаду привиђења и авети које у мислима свакако и види, као на пример бауке, и разговара са црним људима, духовима, патуљцима, итд.,

Omnes de terrent aurae, sonus excitat omnis.
(Сваки шум поветарца га плаши, тргне се
на сваки звук.)

Други се из стидљивости, сумњичавости и плашљивости неће појавити напољу, „воли таму колико и живот, и не може да поднесе светло", или воли да седи на светлим местима, са шеширом увек навученим на очи, и нити жели да он некога види, нити да други њега виде (Хипократ). Не усуђује се да изађе у друштво из страха да не буде злоупотребљен, унесрећен, да не претера у покретима или речима, или да му не позли; мисли да свако само њега посматра, упире прстом у њега, подсмева му се, жели му зло. Већином се „плаше да на њих не баце чини, да ђаво не уђе у њих, или да их непријатељи не отрују". Кристобал де Вега је имао толико болесног пацијента да се никако није могао призвати памети никаквим убеђивањем или леком. Неки се плаше да ће добити сваку страшну болест коју виде да други имају, о којој нешто чују или прочитају, па се зато не усуђују ни да слушају ни да читају ни о чему таквом, а нарочито не о меланхолији, из страха да се на њих саме не пренесе оно о чему слушају или читају, и да меланхолију тако не погоршају и не појачају. Ако виде некога на кога су бачене чини, ко је уврачан, ко је добио напад падавице, човека како се тресе јер га је ударила капља, или вртоглавица, ко посрће или се нашао на опасном месту, итд., много дана после тога то им се врти по глави, плаше се да ће се то и њима десити, да се налазе у истој опасности, као што добро примећује Перкинс у својим *Случајевима савести*, и много пута снагом имагинације и доведу себе до тога. Не могу поднети да виде било какву страшну ствар, као што је чудовиште, погубљен човек, леш, да чују како се помиње ђаво, или да виде било какав трагичан догађај, него дрхте од страха, *Hecatas somniare sibi videntur* („Не виде ништа осим авети", Лукијан), сањају духове, и може се десити да их задуго потом не избаце из главе: на себе преносе (као што сам рекао) све што чују, виде, прочитају; као што на неким младим лекарима примећује Феликс Платер, док проучавају како се болести лече, и сами их добијају, разболе се, и на себе

преносе све симптоме који су наведени да се јављају код других. И зато, *quod iterum moneo, licet nauseam paret lectori, malo decem potius verba, decies repetita licet, abundare, quam unum desiderari* („понављам упозорење, макар и досађивао читаоцу, и радије ћу десет пута поновити десет речи, па нека су и сувишне, него да кажем макар и једну мање"), саветовао бих ономе ко је меланхоличан да не чита ову расправу о симптомима из страха да се не узнемири или да не погорша своје стање и да не постане меланхоличнији него што је био. О свима њима уопште треба знати ово, *de inanibus semper conqueruntur et timent*, рекао је Аретеј, „жале се на ситнице и безразложно се плаше", и увек мисле да је њихова меланхолија најтежа, да никоме није тако лоше као њима, и мада ту нема никаквог могућег поређења, да нико никада није толико много и на тај начин патио: нико се није толико мучио и злопатио, нико толико трпео због трица и кучина (којима ће се касније и сами смејати) као да су то најопипљивије и најсуштинскије ствари због којих вреди страховати; ништа њих не може задовољити. Умирите их поводом једнога, а њих сместа почне да мучи неки други страх; увек се плаше нечега што будаласто замишљају или умишљају нешто чега никада није било, нити може бити, нити има изгледа да буде; и најситнији узрок мучи њихове мисли, узнемирени су, стално се жале, тугују, јадикују, сумњају, гунђају, незадовољни су, и не могу тога да се ослободе докле год меланхолија траје. Или, ако им се на тренутак дух мало примири и ослободе се чудноватих страхова, несрећа које би им могле доћи споља, тада им тело занемоћа, учини им се да им се овај или онај део дао на зло; сад их боли глава, па срце, па желудац, слезина, итд., зацело имају ову или ону болест; стално им је болесно тело или дух, или обоје, и непрестано их мучи било надимање, или грозна машта, или случајне трзавице. И поред свега тога, како бележи Ђакини, „у свему другом су паметни, уљудни, разумни, и не чине ништа што не приличи њиховом достојанству, личности или месту, ако се изузме тај будаласти, смешни и детињасти страх"; и тај страх снажно и стално мучи и кињи њихове душе, попут пса који стално завија, али ретко уједа, и докле год меланхолија траје, не може да се избегне.

Туга је друго својство и нераздвојни друг, нераздвојан колико и Кузма и Дамјан, или *fidus Achates*, верни Ахат, како сведоче сви писци, уобичајени симптом, трајан и непролазан и без икаквог очигледног узрока, *moerent omnes, et si roges eos reddere causam, non possunt*: стално су тужни, али не могу да кажу зашто; *agelasti, moesti, cogitabundi* (никада се не смеју, туробни су, утонули у мисли), изгледају као да су управо изишли из Трофонијеве пећине. И мада се често смеју и изгледају као да су изванредно весели (као што им се понекад и дешава) одмах затим постану крајње незграпни, троми и тупи, *semel et simul* (обоје у исти мах), весели и тужни, али пре свега тужни: *SI qua placent, abeunt; inimica tenacius hoerent* („Оно што им се допада брзо нестаје, а оно што их изједа брзо их ухвати"): туга је стално и истрајно уз њих, прождире их као што је јастреб јео Титијеву утробу, и они то не могу да избегну. Чим отворе очи, после страшних и грозних снова њихова потиштена срца почињу да уздишу: стално се кидају, љуте, уздишу, жале, налазе мане, тугују, ропћу, гунђају, јадикују, хеаутонтиморуменују,[1] кажњавају сами себе, узнемиреног су духа, неуморних и немирних мисли, незадовољни, било због својих или туђих, или јавних послова који се њих не тичу; прошле, садашње или будуће ствари, сећања на неку недаћу, губитак, повреду, увреду, итд., сада када су докони поново их муче, као да су се тек десили; или су снуждени јер ће их, како слуте и подозревају, свакако снаћи нека опасност, губитак, оскудица, брука, беда. *Lugubris Ate*, Туробна Ата, мрко их гледа, та-

[1] Алузија на Теренцијеву драму *Heautontimorumenos* или *Џелат самом себи*.

ко да Аретеј то с правом назива *angorem animi*, потиштеност душе, стална агонија. Тешко им је удовољити или олакшати, чак и ако су по мишљењу других људи веома срећни; крену, застајкују, трче, журе, *post equitem sedet atra cura* („тик иза јахача седи црна брига"): не могу да избегну ту сурову пошаст; нека дођу у било које друштво, *hoeret lateri lethalis arundo* („смртоносна стрела забија им се у бедро") као у јелена када је погођен, и било да побегне, оде, остане у крду, или сâм, тај бол остаје: њихова неодлучност, несталност, таштина ума, страх, мука, брига, љубомора, сумња, итд., настављају се, и никако не могу да раскрсте са њима. Тако се код песника он жали:

Domum revortor moestus, atque animo fere
Perturbato, atque incerto proe oegritudine,
Assido: accurunt servi, soccos detrahunt:
Video alios festinare, lectos sternere,
Coenam apparare, pro se quisque sedulo
Faciebant, quo illam mihi lenlrent miseriam.

Вратио се кући пун туге и узнемиреног духа; слуге су учиниле све што су могле да му удовоље; један му је скинуо чарапе, други му спремио постељу, трећи вечеру, и сви су дали све од себе да му олакшају муке и да га развеселе; био је дубоко меланхоличан, изгубио је сина, *illud angebat* („то га је мучило"), то је био његов *cordolium* („бол у срцу"), његов јад, мука које се није могао ослободити. Отуда се тако често дешава да буду забринути за своје животе, и страшне мисли да почине насиље над самима собом долазе им на ум; *taedium vitae* („умор од живота") уобичајени је симптом, *tarda ftuunt, ingrataque tempora* („време протиче споро и без пријатности"), све им брзо досади; сад ће застати, сад већ отићи; сад ће се усправити у кревету, сад устати, па онда лећи, сад задовољни, па опет незадовољни; сад им се све допада, а одмах затим им се ништа не допада, уморни су од свега, *sequitur nunc vivendi, nunc moriendi cupido* („час желе да живе, а следећег тренутка да умру"), рекао је Аурелијан, али најчешће *vitam damnant* („изјављују да живот није вредан живљења"), незадовољни су, узнемирени, узбуђују се због сваке ситнице или ни због чега: често су на искушењу, рекох, да одузму себи живот: *Vivere nolunt, mori nesciunt*: не могу да умру, не желе да живе; жале се, плачу, јадикују, и мисле да воде најбеднији живот, да никада никоме није било тако лоше, барем пре њих, сваки бедник кога виде највећи је срећник у поређењу са њима, сваки просјак који дође на врата срећнији је од њих, били би срећни да замене живот са њима, нарочито ако су сами, докони и одвојени од уобичајеног друштва, љути, незадовољни или изазвани: бол, страх, незадовољство, умор, леност, сумња, или нека слична мука неизбежно их хвата. Али одмах затим, када се поново нађу у друштву које воле, или када су задовољни, *suam sententiam rursus damnat, et vitae solatio delectantur*, како примећује Октавије Хорацијан, проклињу свој претходни живот и веома су задовољни што живе. И тако настављају, све док их неко ново незадовољство поново не разљути, па се уморе од живота, уморе се од свега, желе да умру, и показују као да пре живе из нужде него из жеље. Цар Клаудије, како га описује Светоније, имао је трунку ове болести, и када би га мучио бол у желуцу, помишљао је да се убије. Ђулио Ћезаре Кјодини имао је пацијента Пољака толико болесног да је од страха и туге који су га стално мучили свакога тренутка желео да умре и да се ослободи беде; Меркуријали је имао другога, и још једног који је често помишљао да одузме себи живот, и тако годинама живео.

Сумњичавост и љубомора су општи симптоми: такви људи су обично неповерљиви, склони су да се преваре, и да преувеличавају, *facile irascibiles*, („лако плану"), тврдоглави су, ситничави, џангризави и спремни да зареже на најмању ситницу, *cum amicissimis* („са најдражим пријате-

љима"), и без икаквог разлога, *datum vel non datum,* то ће бити *scandalum acceptum* („увредиће се без обзира на то да ли има разлога или не"). Ако им неко говори у шали, они то узму најозбиљније. Ако их не поздраве, не позову, не питају за мишљење, не саветују се са њима, итд., или ако изостане неко ситно поштовање, услужност или љубазност, сматрају да су запостављени и презрени; то их дуго мучи. Ако двојица разговарају, причају, шапућу, шале се, или уопште воде било какав разговор, тај одмах помисли да говоре о њему, сматра да је све то речено о њему, *de se putat ommia dici.* Или, ако разговарају са њим, спреман је да одмах наопако схвати сваку реч коју изговоре, и тумачи је на најгори начин; не може да отрпи да га било ко дуго посматра, да највише са њим разговара, да се смеје, шали, или да је присан, да прочисти грло, упре прстом, накашље се, или пљуне, или понекад направи известан шум, итд. Онај мисли да се њему смеје, у њега упире прстом, или да хоће да га понизи, да га обмане, да га увреди; било ко да га погледа, он пребледи, поцрвени, презноји се од страха и беса, страпећи зашто га неко посматра. Размишља о томе, и задуго пошто је погрешно помислио да га је неко увредио, то га мучи. Да Монте наводи пример меланхоличног Јеврејина који је био *iracundior Adria* („плаховитији од Јадранског мора"), тако напрасит и сумњичав, *там facile iratus* („тако би се лако разљутио") да нико није знао како да се понаша у његовом друштву.

Нису истрајни ни у једном делу, непостојани су, немирни, неспособни да доврше било који посао, те хоће, те неће, колебају се око сваке ситне ствари или изговорене речи: а опет, ако се једном одлуче, онда су упорни, и тешко их можете одвратити. Ако им је неко одбојан, мрзак или непријатан, када се једном определе, никаквим наговорима и убеђивањима их не можете натерати да се предомисле, чак и када би им тако било неупоредиво боље; ипак, у већини ствари су колебљиви, неодлучни, нису кадри да се определе, из страха *faciunt et mox facti poenitent, avari, et paulo post prodigi* (Аретеј): сад су широке руке, сад шкртице, и стално се изнова кају због онога што су учинили, тако да се у сваком случају нађу на муци, било да учине или не учине, било да остану празних руку или да добију, да погоде или промаше, узнемирени су у сваком случају, брзо се уморе и стално траже промену, неуморни, рекао бих, ћудљиви, неухватљиви, не можете их приволети да се дуго задрже на једном месту,

Romae rus optans, absentem rusticus urbem
Tollit ad astra.
(Кад је у Риму, волео би да побегне
на село;
Кад је на селу, град у небеса диже.)

нити да дуго остану у истом друштву, или да истрају у било којм послу;

Et similis regum pueris, pappare minutum
Poscit, et iratus mammae lallare recusat.

(И као деца богаташа, хоће да му је јело
исецкано на ситно, и љути се на дадиљу,
не дозвољава јој да му пева успаванке.)

час су задовољни, па онда опет незадовољни; попут човека кога уједају буве, па не може да спава, преврћу се у кревету, немирни дух им се узбуркава и лута, немају стрпљења да читају књигу, да одиграју игру или две, да прошетају једну миљу, да седе сат времена, итд.; за тили час се одушеве и одушевљење им спласне; добију вољу да предузму нешто, и на само једну реч, обесхрабре се.

Крајње страсни, *quicquid volunt valde volunt*, све што хоће, то махнито траже: увек нечега жељни и нестрпљиви, неповерљиви и бојажљиви, завидљиви, злобни, неко време великодушни, па штедљиви, али најчешће похлепни, џангризави, незадовољни, стално се жале, гунђају, мрзовољ-

ни су, *iwuriam tenaces*, спремни на освету, лако се узнемире, и машта им је у свему изузетно снажна; нису кадри да буду пријатни у разговору, или да упуте какву обичну лепу реч, него су прости, груби, тужни, строги; стално замишљени, веома напети, и као што Албрехт Дирер слика Меланхолију, попут тужне жене наслоњене на руку, непомичног погледа, немарне одеће, итд.; неки за њих сматрају да су поносити, нежни, глупи или полулуди, као што су Абдериђани мислили за Демокрита, а ипак, они су проницљиви, изванредно паметни, разборити, умни и духовити: јер, ја сам истог мишљења као и онај племић, Лорд Хауард, који каже „Меланхолија побољшава човеков разум боље од било којег другог расположења", чини ваљанијим њихова размишљања од било којег јаког напитка или мадерског вина. Њихово расуђивање је у неким стварима дубоко, мада у другим, како је рекао Фракасторо, *non recte judicant inquieti* („страсни људи не суде исправно"). И као што каже Аркулан, *Judicium plerumque preversum, corruptum, cum judicant honesta inhonesta, et amicitiam habent pro inimicitia*, њихов је суд углавном изопачен и искварен, пошто часно понашање сматрају за нечасно, пријатеље за непријатеље, искористиће своје најбоље пријатеље, а неће се усудити да увреде непријатеље. Највећим делом кукавице, *et ad inferendam iwuriam timidissimi*, рекао је Кардан: крајње страхују да не увреде некога; и ако којим случајем претерају на речима или на делу, или ако се пропусти или заборави било каква ситница, страшно се муче, и замишљају хиљаде опасности и незгода по себе, *ex musca elephantem*, „Од муве праве слона", ако само једном помисле на то: претерано се обрадују свакој доброј причи, или срећном догађају, буду изван себе од среће: а опет, на сваку ситну незгоду, лошу вест, ако погрешно поверују да их је неко увредио, да их је снашао неки губитак, опасност, они се претерано растуже, страшно се муче, узнемирени су, утучени, запрепашћени, нестрпљиви, потпуно снуждени: од свију страхују, у свакога сумњају. А опет, многи од њих су очајно танке памети, брзоплети, немарни, кадри да постану убице, пошто у њима нема страха ни гриже савести, према Херкулу из Саксоније, „лудо су смели, онакви какви ће се усудити да иду сами ноћу кроз пуста и опасна места и да се ничега не плаше".

„Спремни су на љубав, и лако се успале" (*propensi ad amorem et escandescentiam*, Монталто), брзо се занесу, и заљубљени до ушију, заволе неку од свег срца, док не угледају неку другу, и онда се заљубе у њу, *et hanc, et illam, et omnes* („и у ову, и у ону, и у све редом"); последња их највише осваја, и обично последњу највише воле. Неки су, опет, *anterotes*, „непријатељи љубави", не могу да поднесу да виде жену, мрзе други пол, попут оног меланхоличног московског војводе коме би сместа позлило ако би угледао жену; или оног пустињака кога је ударила хладна капља када су пред њега извели жену.

Духовити су преко сваке мере, понекад се много смеју, крајње су весели, а онда се без разлога расплачу (што је често међу многим племкињама), јецају, уздишу, замишљени су, тужни, готово расејани, *multa absurda fingunt, et ratione aliena*, како је рекао Фрамбоазије, „стрепе од мноштва бесмислица страних здравом разуму". Неко уврти себи у главу да је пас, певац, медвед, коњ, стакло, масло, итд. Онај је горостас, патуљак, јак као стотину људи, лорд, војвода, кнез, итд. И ако му кажу да му дах заудара, да му је нос велик, да је болестан, или склон овој или оној болести, он у то одмах поверује, и снагом маште му се чак може десити да је и добије. Многи међу њима су истрајни и постојани у својим уверењима, друге може поколебати свака ствар коју чују или виде. Ако гледају позоришну представу, следећих недељу дана само о њој причају; ако чују неку музику, или гледају плес, само су им гајде на памети; ако виде борбу, спремни су да се прихвате оруж-

ја. Ако их увреде, та увреда им дуго потом не да мира; ако их наљуте, онда та љутња траје, итд. Неуморни и у мислима и на делу, стално размишљају, *velut oegri somnia, vanae fingitur species*, „више као спавачи него као будни људи", замишљају мноштво древних, фантастичних идеја, падају им на ум најбудаластије мисли које је немогуће спровести у дело; и понекад заиста мисле да чују и својим очима виде авети или духове којих се плаше, какве слуте или замишљају, стално разговарају са њима и прате их. Коначно, *cogitationes somniantibus similes, id vigilant, quod alii somniant cogitabundi*: „Они су стално такви", како каже Авицена, „док су будни, какви су други док спавају", и такви су највећим делом њихова машта и њихово схватање, бесмислене, лажне, будаласте ситнице, а ипак су изванредно радознали и брижни, истрајни, и *supra modum proemeditantur de aliqua re* („претерано размишљају о свему и свачему", Разис); једнако озбиљно узимају ситнице, као да су то изузетно нужни и важни послови, и стално, стално, стално о томе размишљају: *soeviunt in se*, муче сами себе. Чак и када разговарају са вама, или изгледа као да су нечим другим заузети, и по вашем мишљењу веома усредсређени и запослени, та ситница стално им се врти по глави, или тај страх, сумња, увреда, љубомора, мука, срџба, љутња, те куле у ваздуху, тај хир, ћуд, измишљотина, пријатни сан на јави, шта год било. *Nec interrogand, nec interrogatis recte respondent*, („Нити шта питају, нити одговарају када им постављају питања", каже Фрамбоазије); не обраћају много пажњу на оно што им говорите, мисли су им на другој страни; питајте их шта год хоћете, они не слушају, или се превише баве оним што их заокупља и заборављају шта говоре, или шта раде, или шта би требало да кажу или ураде, јер их одвлаче њихове меланхоличне мисли. Неко одједном прасне у смех, неко се смешка сам са собом, трећи се мршти, викне нешто, стисне усне, маше рукама док се шета, итд. „Свим меланхоличним људима својствено је", каже Меркуријали, „да им оно што су једном замислили, најупорније, најснажније, стално остаје у глави". *invitis occurrit*, шта год да ураде, не могу тога да се отресу, и против своје воље по хиљаду пута морају да мисле на то, *perpetuo molestantur, nec obliviscipossunt*, то их стално мучи, у друштву и ван друштва, приликом јела, вежбања, у свако доба и на сваком месту, *non desinunt ea, quae minime volunt, cogitare* („не могу да избаце из главе питања о којима најмање желе да размишљају"); ако је то нешто нарочито увредљиво, не могу да забораве, може им се десити да због тога не спавају, него се стално муче, *Sisyphi saxum volvunt sibi ipsis* („примају на себе Сизифов камен"), како примећује Брунер, *perpetua calamitas et miserabile flagellum* („стално на мукама и под бичем").

Кратон, Ди Лоран, Фернел, сматрају стидљивост за уобичајени симптом; *cybrusticus pudor*, или *vitiosus pudor* (*mauvaise honte* – „претерана или изопачена скромност") јесте нешто што их веома прогања и мучи: да ли их је неко злоупотребио, изврагао их руглу, оклеветао, прекорио, итд., и ако их снађе било каква узнемиреност, то их толико дуго мучи да се често обесхрабре и постају тако малодушни и утучени да се не усуђују да изађу напоље, нарочито не у непознато друштво, или да се баве својим уобичајеним пословима, тако су детињасти, плашљиви и стидљиви да никога не могу да погледају у очи; неки се на такав начин муче више, неки мање, неки дуже, други краће, повремено, итд., док су неки, с друге стране (како каже Фракасторо), *inverecundi et pertinaces*, бестидни и тврдоглави. Али већином су веома стидљиви, и зато, према Пјеру де Блоа, Кристоферу Урсвику, и многим другим, одбијају почасти, положаје и унапређења која им понекад западну; не могу да проговоре, или да се наметну онако како то други умеју, *timor hos, pudor impedit illos*, бојажљивост и стидљивост их

спречавају у томе, задовољавају се тренутним стањем, нерадо преузимају било какав положај, па зато тешко да ће се икада уздићи. Због тога ретко посећују пријатеље, осим неких рођака: они су *pauciloqui*, људи од мало речи, а често и савршено ћутљиви. Фрамбоазије, Француз, имао је два таква пацијента, *omnino tacitumos* (потпуно ћутљива), и пријатељи нису могли да их наведу да проговоре: Родриго де Фонсека наводи пример младића од двадесет и седам година који би често заћутао, постидео се, био утучен, усамљивао се, није хтео да једе или спава, а опет би се повремено разљутио, итд.

Они су већином, како примећује Платер, *desides, taciturni, oegre impulsi, nec nisi coacti procedunt* („лени, ћутљиви, троми, и ретко их можете нагнати да ураде оно што се њих тиче"), макар то било нешто што је за њихово добро, толико су неповерљиви, тупи, слабо или нимало углађени, недружељубиви, и тешко се упознају са људима, нарочито ако су странци; радије ће записати оно што мисле него што ће проговорити, и изнад свега воле самоћу. *Ob voluptatem, an ob timorem soli sunt?* „Да ли су тако усамљени из задовољства или из бола", запита се човек; или због обоје; ипак, ја пре верујем да је то из страха и туге, итд.

Hinc matuunt cupiuntque, dolent fugiuntque,
nec auras
Respiciunt, clausl tenebris, et carcere coeco.
(Отуда се ражалосте и уплаше,
избегавају светлост,
Заточени у својој тами и слепом затвору.)

И Белерофонт код Хомера,

Стане лутати сам по равници Алејској
душу
Гризући своју, од стаза бежећи људских
по страни.

Уживају у местима преплављеним водом, пустим, воле да лутају сами по воћњацима, вртовима, скривеним стазама, удаљеним путевима; нерасположени за друштво, попут Диогена у свом бурету, или Тимона Човекомрсца, на крају им је мрско свако друштво, чак и најближих рођака и најблискијих пријатеља, пошто замишљају, рекао бих, да их свако посматра, да ће им се подсмехнути, подругљиво смејати, напакостити им, па се тако потпуно затварају у своје куће или одаје, *fugiunt homines sine causa et odio habent* („беже од људи без икаквог разлога, они су им мрски", рекао је Разис, те ће се тако слабо хранити, у самоћи и јести и живети. Био је то један од главних разлога због којих су грађани Абдере посумњали да је Демокрит меланхоличан и луд, јер је, као што је Хипократ испричао у епистоли Филопојмену, „напустио град, живео међу дрвећем и у шупљим стаблима, на зеленој обали реке или крај многих вода, по цео боговетни дан и по читаву ноћ", *quae quidem*, како каже, *plurimum atra bile vexatis et melancholicls eveniunt, deserta frequentat, hominumque congressum aversantur*: „што је уобичајено за меланхоличне људе". Египћани су зато у својим хијероглифима меланхоличног човека приказивали као зеца који седи у свом леглу, пошто је то најбојажљивије и најусамљеније биће. Али овај и сви претходни симптоми су мање-више очигледни, у зависности од тога да ли се расположење појачава или слаби, код неких се једва примећује, или се уопште не примећује, а код других је крајње изражено. Код неких је детињасто, код других ужасно; код једних га треба исмевати, код других сажаљевати или му се дивити; код некога се јавља повремено, код другога је стално: и ма колико ови симптоми били заједнички и поклапали се код свих људи, код меланхоличних су изразитији, чешћи, махнитији и жешћи. Једном речју, нема ничега тако узалудног, бесмисленог, смешног, екстравагантног, немогућег, невероватног, ни тако чудовишне химере, ничега тако чудноватог и необичног да се ни сликари не би усудили да поку-

шају да то прикажу, а чега се они неће прибојавати, од чега неће зазирати, замишљати и страховати да ће се њима десити: и оно што Луис Вивес каже у шали о смешном момку са села који је убио магарца зато што је попио месец, *ut lunam mundo redderet* („како би свету могао да врати месец") заиста се може рећи и за њих у збиљи; они ће поступати, замишљати свакојаке крајности, недаће и препреке, и то у безброј облика. *Melancholici plane incredibilia sibi persuadent, ut vix omnibus saeculis duo reperti sint, qui idem imaginati sint* („Меланхолични људи убеђени су у ствари тако невероватне да једва ако се свака два века деси нешто као што они замишљају", каже Ераст. Вавилонска кула никада није направила толику пометњу међу језицима колико су разноврсни симптоми које производи хаос код меланхолика. У свакој меланхолији постоји, као међу људским лицима, *similitudo dissimilis*, сличност разлика; и као што у реци пливамо на истом месту, али не и у нумерички истој води; као што исти инструмент може дати различите поуке, тако и иста болест показује разнолике симптоме.

О снази имагинације

Шта је имагинација, довољно сам објаснио у дигресији о анатомији душе. Сада ћу само указати на њен изванредан учинак и моћи; а она је од превасходне важности код свију, и утолико пре се распали нарочито код меланхоличних особа, јер дуго времена задржава обличје предмета, кривотворећи их и увеличавајући кроз сталну и дубоку медитацију, све док на крају код неких људи не произведе стварне учинке и изазове ову и многе друге болести. И премда је наша машта способност подређена разуму, и разум би требало да управља њоме, ипак, код многих људи, због унутрашње или спољашње неусаглашености, због оштећења органа, који остају зачепљени или онеспособљени, или на било који начин загађени, она је исто тако онеспособљена, зачепљена и болна. То можемо проверити на спавачима, који због лучевина и стицаја испарења што узнемиравају фантазију често замишљају бесмислене и чудесне ствари, и током сна их муче *инкуби*, или, како ми кажемо, јашу их вештице; ако леже на леђима, замишљају да их је узјахала нека старица и да је тако тешко засела на њих да се безмало гуше борећи се за ваздух; а у ствари нема ничега што им шкоди осим стицаја шкодљивих испарења која им муче машту. То је такође очигледно код оних који ноћу ходају у сну и чине необичне ставри: та испарења покрећу машту, машта покреће жељу, а она покреће животињске сокове који терају тело да корача горе-доле као да је будно. Фракасторо наводи све заносе до којих доводи та снага имагинације, као код оних који по цео дан леже у трансу: попут свештеника о коме говори Келс, што је могао да се одвоји од својих чула кад пожели. Често такви људи, када дођу себи, причају чудновате ствари о небу и паклу, и какве су визије видели; попут оног светог Овена кога помиње Метју Парис, који је отишао у чистилиште код светог Патрика, и монаха из Евешама, код истог писца. Та привиђења, заједничка и Беди и Гргуру, откривењима свете Бригиде, што их помињу Вир и Ћезаре Ванини у својим *Дијалозима*, своде се, како сам раније рекао, заједно са свим оним причама о вештицама које долазе, играју, јашу, преображајима, захватима, итд., на бујну машту и заблуде које ствара ђаво. Готово истоветне последице могу се видети и код оних који су будни: колико само химера, чудноватих ствари, златних планина и кула у ваздуху умеју себи да саграде! Подсећам на сликаре, инжењере и математичаре. Неки све те пороке приписују лажној и исквареној машти, бесу, освети, пожуди, амбицији, похлепи, којој је драже оно што је лажно него ваљано и добро, и тако заварава душу ла-

жним представама и претпоставкама. Бернар Пено сматра да јерес и празноверје потичу из тог извора; ако човек нешто погрешно замишља, тако и верује; а како нешто замишља, то тако мора и да буде, и биће, *contra gentes* („против света“), истераће своје. Али нарочито се у страстима и осећањима примећују њене чудновате и очигледне последице: шта све неће бојажљиви човек замишљати у мраку? Каква све чудна обличја и бауке, ђаволе, вештице, духове? Лаватер као највећи узрок авети и сличних привиђења наводи страх, који, више од свих страсти, најјаче подстиче имагинацију, рекао је Вир, а исто тако и љубав, туга, радост, итд. Неки изненада умру, попут жене што је видела сина који се вратио из битке код Кане, итд. Патријарх Јаков је снагом маште правио шарене јагањце, тако што је пред своје овце полагао нашаране штапове. Када је Персина, она етиопска краљица код Хелиодора, видела слику Персеја и Андромеде, уместо црнчета је родила бело дете. Можда по угледу на њу је неки човек слабе среће у Грчкој, зато што су он и његова жена били изобличени, како би успео да добије здраву децу *elegantissimas Imagines in thalamo collocavit*, итд., окачио најлепше слике на зид у ложници, „како би његова жена, често гледајући у њих, могла да зачне и да изнесе такву децу“. И ако је веровати Бејлу, једна од суложница папе Николе III је, када је видела медведа, родила чудовиште. „Ако жена“, каже Лемније, „у тренутку зачећа помисли на другог мушкарца, присутног или одсутног, дете ће личити на њега“. Када жена са великим стомаком нешто прижељкује, настају чудесни примери те врсте, као што су младежи, брадавице, ожиљци, зечије усне, чудовишта, нарочито изазвана код њихове деце снагом њихове изопачене маште. *Ipsam speciem quam animo effigiat, foetui inducit*: „Утискује тај жиг на дете које је у себи зачела.“ И зато Луис Вивес обраћа посебну пажњу женама са великим стомацима „да не дозволе себи тако бесмислена размишљања и умовања, него да на сваки начин избегавају те ужасне ствари, било да их чују или виде, или прљаве призоре“. Неки ће се смејати, јецати, уздисати, гунђати, црвенети, дрхтати, знојити се пред стварима које им представља њихова машта. Авицена прича о човеку који је могао да сам себе парализује кад год пожели; а неки могу да подражавају песму птица и гласове звери које се једва могу разликовати од правих. Агрипа претпоставља да су ране и ожиљци налик оним Христовим код Дагоберта и светог Фрање (ако их је уопште и било) настали снагом маште: то што се неки претварају у вукове, из мушкараца у жене, и из жена поново у мушкарце (у шта се стално верује) приписују машти; или из људи у магарце, псе, или било која друга обличја. Вир све те чувене преображаје приписује машти; то што људи који болују од хидрофобије изгледа стално виде слику пса у води, што меланхолични и болесни људи замишљају толика фантастична привиђења и визије, и умишљају бесмислене ствари, као да су краљеви, лордови, певци, медведи, мајмуни, сове; да су тешки, лагани, прозирни, велики и мали, да су се обезнанили, умрли (како ћемо опширније показати у одељку о симптомима) не може се приписати ничему другом осим исквареној, варљивој и снажној машти. Она не делује само на болесне и меланхоличне људе, него чак понекад и јаче на оне који су здрави: од тога им нагло позли и за тили час им изазове ватру. И понекад снажан утисак или страх, како показује Валезије, може да отера болест: код обе врсте довешће до стварних последица. Ако неко од њих види макар и једног другог човека како дрхти, да му се врти у глави, или се разболео од неке страшне болести, толико се препадну и уплаше ако су од те врсте, да се и сами разболе од исте болести. Или, ако им неки врач, мудрац, гатара или лекар каже да ће добити ту и ту болест, толико ће то узети за

озбиљно, да ће истог тренутка почети да их мучи. У Кини је позната ствар, како каже језуита Ричи: „Ако им кажу да ће се разболети тог и тог дана, када тај дан дође, свакако ће им бити зло, и биће им толико тешко да понекад могу и да умру од тога.“ Доктор Кота је у свом *Открићу лекара који не знају медицину* испричао две чудновате приче у вези са тиме шта је све машта кадра да учини: једна је о жени некога човека из Нортхемптоншира, године 1607, која је, дошавши код лекара и када јој је он рекао да болује од исхијатикуса, како је закључио (а то је болест коју није имала) исте вечери, по повратку кући, само због његових речи, добила болан напад исхијатикуса; и наводи сличан пример још једне добре жене коју су грозно мучили грчеви које је добила истим путем – тако што јој их је лекар поменуо. Понекад се снагом маште може проузроковати и сама смрт. Чуо сам за човека који се случајно нашао у друштву другога за кога се мислило да се разболео од куге (што није било тачно) и срушио се на месту мртав. Други се разболео од куге тако што је замишљао да је има. Неки је, опет, видевши како његовом другу пуштају крв, пао у несвест. Неки је, опет, како каже Кардан позивајући се на Аристотела, пао мртав (што је блиско женама када виде било шта језиво) зато што је видео како су обесили човека. Неки Јеврејин у Француској (каже Луис Вивес) случајно је наишао на опасан газ или даску пребачену преко брзака, и у мраку га прешао без икакве незгоде, а следећег дана, схвативши у каквој је опасности био, пао на месту мртав. Многи неће поверовати да су овакве приче истините, него се обично смеју и изругују када их чују; али, нека ти људи замисле, како то приказује Пјетро Баиро, када би били приморани да пређу преко даске постављене у висини, како би им се завртело у глави, мада би могли да одлучно пређу преко ње ако би била положена на земљу. Многи, како каже Агрипа, „иначе одважни људи, задрхте пред таквим призором, смркне им се пред очима и позли им ако погледају наниже са неког високог места, а шта их на то тера, осим умишљања?“ Као што неке људе машта веома мучи, неки, опет, уз само њену помоћ и добре мисли могу лако да се опораве. Често виђамо како се зубобоља, улог, падавица, ујед бесног пса и многе сличне болести могу лечити бајањем, речима, белезима и врачбинама, и да се многе свеже ране могу магнетски зацелити овим сада толико коришћеним *unguentum armarium* („мелемом против оружја“) који Крол и и Гекел Млађи заступају у недавној књизи, а Андреас Либау жестоко оспорава у уверљивој расправи, и већина доводи у питање. Цео свет зна да не лече бајања и мелеми, него само јако убеђење и веровање, како сматра Помпонаци, „које лучевине, сокове и крв тера да се крећу, чиме се из оболелих делова уклања узрок болести“. Исто то можемо да кажемо и за учинак магије, лечење уз помоћ сујеверја и оно које спроводе надрилекари и чаробњаци. „Као што искварена неверица многима може да нашкоди“, како је Вир рекао за бајања, бацање чини, итд., „по нашем искуству, истим средствима може и да их излечи.“ Понекад емпиричар и глупави видар излече и теже болести него рационалан лекар. Ниман објашњава да је томе разлог што му пацијент верује, а веровање и Авицена ставља испред сваке вештине, свих упутстава и лекова. Само убеђење је оно што може да направи или уништи лекара, рекао је Кардан, и према Хипократу, најбоље нас лечи онај коме највише верујемо. Наша машта на тако различите начине утиче на нас, покреће нас и влада нама, она тако снажно влада нашим телима, која „попут новог Протеја, или камелеона, може да узме било које обличје; и толико је снажна“, додаје Фићино, „да може да делује и на друге као и на нас лично.“ Како би иначе крмељиве очи неког човека могле изазвати исту болест код другог?

[75]

Зашто зевање једног тера и другога да зева? Зашто то што неки човек пишки често тера и другога да учини исто? Зашто некоме смета када чује како неко други гребе по тањиру или струже турпијом? Зашто леш крвари када се пред њега изведе убица, чак и неколико недеља пошто је почињено убиство? Зашто вештице и старице опчињавају и очаравају децу? Али као што сматрају Вир, Парацелзије, Кардан, Мизо, Велериола, Ђулио Ћезаре Ванини, Кампанела и многи други филозофи, снажна машта једне особе покренуће и узбуркати сокове у другој. Штавише, тим путем могу да се изазову или излече не само болести, бол и више облика слабости, како претпоставља Авицена, код других који се налазе далеко, него и да померају тела са једног места на друго, изазивају громови, муње, олује, што је мишљење које одобравају Ал-Кинди, Парацелзије, и неки други. Зато са сигурношћу могу закључити да је снажно уображење маште *astrum hominis* (човекова звезда-водиља), и кормило ове наше лађе, којом треба да управља разум, али га је машта надвладала и он у томе не успева, те зато трпи да она води и њега и цео овај наш брод, и да он због тога често зна да се преврне. Оволико сам далеко одлутао зато што је имагинација *medium deferens* (оруђе) страсти, помоћу којег она ради и често може да произведе чудесан учинак: и у зависности од тога да ли је машта јача или слабија, и од тога како су распоређене лучевине, и нелагодности бивају јаче или слабије и остављају дубље трагове.

Превела са француског
Александра Манчић

■

Анатомија меланхолије

(Роберт Бартон, филозоф егзистенције XVII столећа)

Бела Хамваш

Мађарски писац Бела Хамваш (1897–1968) био би данас уврштен у највеће есејисте свих времена, само да је био рођен на територији неког великог светског језика, само да су животне и историјске околности биле нешто другачије... Радио је двадесет година као библиотекар, потом на најтежим физичким пословима, али је о себи волео да мисли као о некоме ко је живот провео наднет над књигама, затворен између четири зида. Вероватно је то и разлог што његов есеј о „оксфордском библиотекару“ делује у толикој мери непосредно и доживљено. Говорећи о Бартону, Хамваш заправо много тога каже о самом себи. То донекле замагљује битну разлику која међу њима постоји, а која се тиче односа према светској литерарној и филозофској баштини: тамо где Бартон гомила, гради, систематизује и цитира, Хамваш дестилује, прелама кроз сопствено субјективно биће и трансформише у интуицију универзалног знања. Ипак, на путовању кроз тамни вилајет књига, обојицу је изгледа пратила једна дама. Меланхолија.

1.

Прво потпуно издање књиге Роберта Бартона *Анатомија меланхолије* објављено је отприлике пре три стотине година, а ако човек одвоји неколико седмица за читање најважнијих делова ова три огромна тома, одложиће књигу с уверењем да се упознао с једном од такозваних великих књига света.

Бартон је био библиотекар у Оксфорду. Тај биографски податак није тако безначајан као што изгледа. Каткада у једној речи успе да каже најважније. Бартон је био библиотекар, а библиотекар је пак онај човек коме је књига таква храна, страст, судбина, љубав, уживање, занос, авантура и усуд као морепловцу море,

сељаку земља, баштовану растиње. За научника књига је само материја: погледа је, чита, цитира и одлаже; за песника књига је само дело: ствара је и заборавља; учитељу је само средство: користи је и даље је предаје; за обичног човека само је индустријска роба: чита је и ужива. Нико се не маша књиге тако као библиотекар, тако тихо и лагано, онако како човек приступа само вечним стварима: мору, жени, земљи. Нико не зна шта значи сести уз једног доброг аутора, расклопити књигу насумице и задубити се у њу. Исписивати маргиналије, правити забелешке, тутнути у џеп једну књигу, попети се на пристранак, сести, гласно читати и подвлачити важне речи.

У целокупној светској литератури заправо постоје само два велика библиотекарска дела: једно је *Тао те ђинг* Лао-цеа, а друго Бартонова *Анатомија*. Лао-це је седамдесет година био библиотекар, седамдесет година је читао, цедио, прибирао, прочишћавао, дестиловао и на крају је добио једну капљу росе. Та капља росе је *Тао те ђинг*. Од ове књиге нема савршеније филозофије. А оно што је у њој необично јесте да је суштина савршене филозофије, ако се тако сме рећи: библиотекарство, онај слатки проматрачки мир, који човек може да научи само међу књигама и од књига, нигде другде. Књига је најћутљивија, најусамљенија, најмирнија стварност света, а библиотекар, ако је воли, постаће, као и књига, ћутљив, усамљен и миран:

Не брзо, него лагано.
Не много, него мало.
Не оно што је тешко, него оно што је лако.

Бартонова књига је друкчија. Вредело би избројати колико хиљада књига цитира. Не цеди, не прочишћава и не дестилује: гомила, гради, систематизује, каталогизује. Бартон, ако може, радије је библиотекар. Не постоји тиша, спорија, смиренија, неометанија књига. „*I am not poor, I am not rich, I have little, I wont nothing*" – нисам сиромашан, нисам богат, мало имам, не желим ништа." Нема жене, нема деце, нема пријатеља, нема публике, нема обожаватеља. *Ipse mihi theatrum*. Идеал му је Демокрит, а живи *monastic life*, манастирским животом, као Грк, без таштине. „*Thou canst not think worse of me than I do of myself*" – човек о њему не може мислити лошије од њега самога. Частољубља нема: „*my leisure would not permit*" – не допушта му његова доколица.

Библиотекар је као цврчак, пише у једном од најлепших поглавља, док наводи Платона и описује Сократа како на обали Илиса, у врело летње поподне разговара с Федром у хладу платана. Библиотекари су потомци оних бића која су живела давно, још пре рођења муза. А када су музе почеле да певају, тако су били изван себе да су само ћутали, ћутали и заборавили на једење, пијење, на живот, пиће. Зевс је ова бића претворио у цврчке, и једино је њима допустио да се не зноје за своју храну, него да цео свој живот проживе тихо, као и музе, наслађујући се, уживајући, читуцкајући, проматрајући. Сиромашни? „Сиромаштво је мираз муза." Не брину се за имање, власт, славу, уживања. Цврчци – у стању су да живе без јела и пића, и срећни су у божанској смирености која је једна врста бесмртности.

Енглези имају један глагол, Бартон га помиње у првом стиху песме исписане на почетку његовог дела: „*I am musing*". Непреводива реч. Значи да сам у стању муза и да ништа не радим, само задивљено зијам, задубљен у свет, а живот ми је попут напева или песме. Библиотекар је овакво *musing* биће које као цврчак живи зазјавајући лагано у својој тихој, усамљеничкој ведрини без жудњи, у стању музе, али не као песник, са песмом у срцу, него је он сам као у живот преображена песма.

2.

Свако је очаран кад види овакав живот. То је човек! То је судбина! – Изгледа као да је такав рођен, попут цврчка. Уопште није тако. Овај живот цврчка треба досегнути, изборити се за њега. А не даје се лако.

Полазиште пута сместа постаје разумљиво ако човек положи рачун о томе шта осећа ако ступи у библиотеку. Први утисак је тама. Модерна здања хтела су да прискоче у помоћ на тај начин што су библиотеке грађене готово од самог стакла. Али је библиотека по својој природи тамна. А тама се не може растерати, нити прашина, нити устајали ваздух. Све је то безусловно заједно с хартијом и словима. А у овој прашњавој тами, у устајалом задаху који се не може проветрити живе чудна бића: библиотекари. Једва да међу њима има оних који већ на први поглед не би имали уочљив недостатак. Има их грбавих, ћопавих, једнооких, куљавих, ћелавих, јадних и танушних.

Лице им је сиво, очи без сјаја, кратковиди су и гротескно се крећу.

Ако се прошетамо дуж прљавих и смрадних улица предграђа, често и нехотично поставимо питање: какви ли то људи овде станују? Одговор је једноставан и кратак: они који дођу овамо. Имали су право да оду негде другде. Што нису? Фактично су овде, по слободном избору, чак и по дубљем разлогу: јер овамо припадају. Ево: ко постаје библиотекар? Онај ко то хоће да буде. Онај који се осећа као код куће у ужеглој, прашњавој полутами, међу мрачним буџацима и лавиринтима од полица за књиге. Онај који ту припада.

Човек књиге се сместа може препознати. Библиотекар је само прототип оваквог човека и његов живи идеал. Али то се примећује и на ђачету ако је такозвани добар ученик. То се нарочито примећује на професору, поготову на филологу, изузетно очигледно на књижару и понајвише на антиквару. И ако се добро погледа ово особено књигољубље, могу се запазити сасвим чудне ствари. Људи с недостацима? Кратковиди? Гротескни? Зашто? Ситничави су и цепидлаке, живе у тами и сиви су као подрумске бубе. Постоји дубока сродност између доброг ученика, професора, филолога и антиквара, дакле између сваког књигољупца и ђавола. Ђаво је праслика дијаболичног бића, тог чудног и злобног мушичавка, који се ужасава светлости, скрива се у прашњавим, мрачним и старим буџацима. Сасвим уопштено: то је особина филолога: привржeност речима која је хотимична и из зависти према животу. Скривање пред животом. Куда? У слова. Дијаболичан је сваки човек, био он професор, ученик, судија, адвокат, научник, лекар, свештеник, сваки онај који је привржен словима, параграфима, написаној речи, књизи, онај који реч ставља изнад живог живота. Књигољубље је грех почињен против живота: назив греха: библиолатрија – обожавање књиге као идола. Књигољубац жели словима да дисциплинује живот. Дисциплиновање је само други израз за – владавину. Владавина је само блажи израз за – убиство. Дијаболично биће је онај који мрзи живот и хоће да га уништи, можда зато што га се боји, можда из другог разлога. То је сада споредно. Ђаво је пранепријатељ живота и доноси смрт, било како да се та смрт зове: светлост, дух, знање, закон. Страсно уништава све што је каприциозно, блиставо, неправилно, променљиво, шарено – вашар, позориште, љубав, рат – и хоће светом да управља речима, словима, параграфима. То је дијаболични филистар, па био он филолог, професор, ученик, судија, научник, свештеник, свеједно. А испуњење овога дијаболичног филистра је – библиотекар.

Полазиште је, дакле, следеће: сваки библиотекар је снажно и дубоко повезан с подземним светом. Човек који се задржава у непосредној близини књиге безусловно пада у библиолатрију и постаје демонски филистар. То је демонско фи-

листарство, а снажна подземна веза која из њега следи први је корак за разумевање Роберта Бартона.

3.

Анатомија меланхолије је заправо такав сасвим грандиозан *katabasis*, друкчије речено: такав силазак у подземни свет какав су начинили Данте или Одисеј или Вергилије.

Силазак, друкчије речено прелазак у царство мртвих, опет друкчије: *descensus*, или преступ у подземни свет, у пресудним и одлучним кризама људског живота збива се у сваком случају ненамерно, веома често несвесно. О томе да је био у доњем свету и да је у својој књизи описао путовање у доњи свет Бартон ништа не зна. Као што је само допола био свестан те чињенице Достојевски који овакву катабазију описује у *Записима из мртвог дома*, или у *Белим ноћима*, или у *Злочину и казни*, као што уопште не зна за ту чињеницу сликар Бош, или цртач Кубин, али као што врло добро виде где су доспели: Блејк или Сведенборг. Онај који поседује подземне односе, тај је увек само један корак од силаска. А свако има однос с подземљем. Али тек овде следи оно најчудније: велика уметност, велика филозофија, велика судбина не могу се замислити без јаких подземних односа. Дубину делу, исто као и судбини, даје подземна веза. А онај ко у катабазију, ако и није прошао до краја, као Енеја или Данте или Бартон, бар једном није ступио и тамо бар једном није разгледао и није преживео доњи свет, тај заправо другим људима и нема ништа битно да каже.

Зашто? Једноставно зато јер је то онда човек који не познаје најдубље сфере бића, он мора да је незналица за сва тамна и неизвесна питања судбине. То се односи потпуно једнако на књижевност, сликарство, филозофију, музику и на сва духовна остварења. Силазак у подземни свет не треба да буде тако одлучујући доживљај као код Стриндберга, који је у *Паклу* описао *descensus* модерног човека. Каткада је тек благ као у Моцартовом *Дон Хуану*, или се јавља у константном ставу какав се може наћи код Шумана, Бодлера или Е. Т. А. Хофмана. Чињеница је да онај у коме је веза с подземним светом слаба или је згасла, или је уопште нема, тај битна и крупна питања своје судбине не може да разуме. Штавише, ко не зна шта је подземни свет, тај о људској судбини уопште нема појма, не наслућује је, чак ни сам свет не може да разуме. А онај ко подземни свет намерно заборави, или га скрије, тај безусловно мора да згасне, мора бити незанимљив и мора се претворити у небитно.

Капије подземног света отварају се човеку у његовим највећим и одлучујућим кризама живота. „На половини људског живота“, како каже Данте, односно на граници, на линији која одваја живот и смрт. Евентуално у вези с великим болестима, приликом особених путовања, променама места. Или потичу од пријатељстава, љубави, бракова, од необичних односа и веза. А могуће је да се све то јави одједном и на гомили.

Бартону као библиотекару и дијаболичном филистру није била нужна необична прилика. Дијаболични филистар непрекидно стоји на капији подземног света. Можда због тога и није приметио да је ступио у њега и да је у њему. Библиотекарство је по астрологији меркуријевско занимање. Меркур је, пак, водио преминуле на други свет. Он је под влашћу Хермеса. Хермес је пак *psychopompos* – водич душа и управљач силаска.

Митологија је препуна особених описа катабазије. Источњаци су знали да су у подземном свету били Манда д'Хаје, Нергал, Гилгамеш, Мардук. Иштар силази зато да поврати своју љубав, Тамуза. Пролази кроз седам капија и свуда мора да остави нешто што припада њеном животу. Ерешкигал, владарка подземног све-

та, шаље на њу шездесет демона болести, а Иштар би потпуно пропала да јој није помогла богиња Еа.

Сем Одисеја, од Грка су боравили у подземном свету Орфеј, Херакле, Тезеј, Пијрит. Забележено је да је постојао филозоф по имену Менедемос са Ламсакоса који је „као суманут ишао међу људе и говорио да долази из пакла, ђавољи је доушник, а дошао је да би могао рећи моћницима подземља ко каквим животом живи".

Према појединим филолозима, *descensus* је онај есхатолошки корак који показује да поједини изузетни људи ломе моћ смрти, живи прелазе у царство смрти, а евентуално се отуда и враћају. Други уче да човек тоне због својих грехова, а доле има прилику да испашта, а очишћен и поново рођен се враћа. То је Стриндбергов случај. А то је и уопште смисао и значај силазака везаних за болест. На то смерају, иако траљаво и незграпно, између осталих, модерна аналитичка психологија, карактерологија и егзистенцијална филозофија. Сва учења објављују да се посредством *descensus*-а може доћи до препорода и до очишћења повезаног са силаском.

То је и ситуација Роберта Бартона. Силази да би се ослободио једне ужасне и мучитељске невоље која му разара судбину и ломи живот. Због тога Бартонову књигу дубока сродност везује с данашњом психоанализом, али нарочито с егзистенцијалном филозофијом, с том разликом што је он безмерно чистији и неизрециво више зна од модерних филозофа. *Анатомија* је опис катабазије – Бартон због тога силази у подземни свет да би се очистио, да би побегао, да би се излечио од ужасне болести – име те ужасне болести је меланхолија.

4.

„*I turn my inside outward*" – пише на важном месту у свом делу: Извршем своју унутрашњост. Тиме Бартон заправо не каже ништа друго до оно што и модерна психологија или егзистенцијална филозофија. Данас се исто то ради: унутрашњост се изврће. Друкчије речено: подсвесно постаје свесно, ирационално се рационализује, егзистенција се из скривености износи на светлост. А то није друго до силазак човека из света видљивих лица у свет нематеријалних бића. Само што Бартон место силаска не назива подсвесним или егзистенцијалним. Где то, дакле, силази? Бартонова дубина је задивљујућа, а интелигенција нема пара. Каже: у палату Психе. И ако човек разуме шта је то, сместа ће установити да ни савременици наши не чине друго до што силазе у палату Психе, само што то не знају, као што не знају да је палата Психе подземни свет.

Забуна која се у овом тренутку јавља заиста не зависи само од речи, и то од погрешно схваћених речи. Забуна потиче отуда што ни Бартон, ни данашњи психолози, карактеролози и егзистенцијални филозофи нису начисто: да је испитивање дубине душе и егзистенције једна врста катабазије, а не знају ни да је ова душа или карактер или егзистенција заправо палата Психе, и да је палата Психе подземни свет.

Тежина схватања се брише оног тренутка ако човек помисли на царство душе, земља Психе није ништа друго до оно подручје које се налази иза и испод видљивих облика, спољњег лица бића: то је свет невидљивости, свет безличних бића. Ту не живи биље, животиње, људи, богови. Збиље које овде постоје уопште и не живе. Оне – постоје. А те збиље су: слике, појмови и идеје маште, сећања, мисли. Оне су овде душевна збиља: снови, тлапње, сање, слике, фантазми. Припадају сасвим другој сфери бића и постоје сасвим друкчије него видљива лица. Лица постоје видљива, као предмети, објективно. А невидљиво и бића без лица пак субјективно. Душевно, односно у палати Психе, у свести или у подсвести, или у машти, или у

сну, или у жељи, или у сећању, свеједно. Али увек: испод или иза видљивог света. Не у овом свету, него испод овог света – у доњем свету – у земљи душа – у палати Психе.

Анатомија меланхолије истовремено је грандиозна психологија и егзистенцијална филозофија, с том јасном разликом што се овде сместа види прави смисао суздржавања између скривених суштина душе и егзистенције. Види се нарочито да путовање по души није друго до катабазија, односно путовање у доњи свет.

5.

Од почетка је кључ за потпуно разумевање била једна реч, а она је: меланхолија. Бартон је неисцрпан у одређивању, опису, осветљавању, анализи речи. Цитира Фарнелија, по коме је меланхолија „зараженост тела против природе". Гален: „кварно тело које је насупрот природи и не уме да је слободно користи". Наводи читав низ аутора да би потврдио како је она „погрешан склоп". Па Гален: „болест средишне ћелије мозга". Арате: „непрекидно страховање душе". Други опет: „ужасавање од духа". Или: „безразложан и неоправдан страх и страховање".

Бартон само полази од ових одређења. Делом задовољава своју страст за цитирањем, страст коју треба поштовати код једног таквог библиотекара као што је он био. Делом изграђује солидну основу за своје дело, и ствара такву атмосферу у којој његова сопствена мисао оздвања као сребро. Бартонова дефиниција меланхолије непосредно произлази из тога што је *Анатомија* заправо катабазија у палати Психе. Та дефиниција овако гласи: меланхолија је рођена у пакленој тами (*born in hellish darkness*) – Фурије су је одгојиле, Мегера носила, Алекто отхранила својим горким млеком. Рођаци су јој: Горга, Стикс и ериније. Меланхолија је болест прометејске судбине, и неизлечива је. „*A melancholy man is that true Prometheus which is bound to Caucasus*" – меланхоличан човек је прави Прометеј који је везан за хрид Кавказа. Цитира Јована Златоустог: „с њоме се не могу поредити никакве телесне патње, болови, муке, јади, шибање, ране, казне". Та ужасна и гнусна сподоба, та Тужна неман (*sad monster*) – „као што се усред сваког смеха башкари патња" – столује у средишту палате Психе, на самом дну паклених кругова.

Онај ко је био у недоумици да је *Анатомија* катабазија, и то силазак у палату Психе, овде ће наћи одговор на све своје недоумице. После тога не може више бити недоумице ни заблуде што се суштине тиче. Бартон се не разбацује јаким сликама, не претерује, не заноси се, и не промашује циљ. Не, никад смиренијег, умеренијег ни интелигентнијег аутора. За њега није блистава метафора или слика што меланхолија столује на сред среде пакла. А кад каже да меланхолија седи на сред пакла, онда то значи да је палата Психе заправо доњи свет, односно пакао. А ако је то доњи свет, онда то природно значи кад је *Анатомија* силазак у тај свет, онда то није ништа друго до путовање у доњи свет.

6.

Када се стигне на крај овом размишљању, треба положити рачун о томе да је овако схваћено објашњење до сада у свим цртама држало корак с Бартоновим текстом, само што је оно било пројектовано у свет у којем је једна димензија више него у Бартоновом свету. Бартон је све ове ствари знао и видео. Али за једну није знао, и због тога је његов свет сиромашнији за једну димензију. Није знао зашто меланхолија седи у сред палате Психе. То иначе не зна ни Дирер, чија је концепција меланхолије готово истоветна с Бартоновом. Неколико набачених реченица, које се готово губе у поплави тек-

ста, изгледа као да наговештавају одговор. Али јасно нигде није изражен. А Бартон није човек који ако зна нешто, не казује то отворено, кратко и разумљиво. Најважније место, које најнепосредније упућује на праву суштину меланхолије, јесте следеће: *„melancholy is the character of mortality“* – меланхолија је обележје смртности.

Кратко, јасно и једноставно би требало рећи: Роберт Бартон, библиотекар из Оксфорда, који је живео у XVII столећу, патио је од меланхолије у изузетној мери. Како би се излечио од болести, почео је да трага за узроцима и природом меланхолије. Сишао је у свет душе и видео да ова болест столује у сред среде света. Истовремено је сазнао и то да меланхолија и није друго до обележје смртности.

Зашто? Ствар је због тога тако изузетно тешка, јер је бескрајно проста. Оно о чему је реч заправо јесте да је Бартон провалио у средиште палате Психе, и тамо је нашао оно што је душа, живот, судбина, човек, пролазност и смртност света. Јасно је, силазећи у душу, безусловно се мора постати свестан њене смртности. У сред среде душе, унутра, у дубини, скривена столује смртност душе. Ту столује бескрајна пролазност, болна пропаст, ту столује оно нешто што је минулост човека, судбине, живота, лепоте, љубави, страсти, знања, величине – проминуће и сам свет. А ко преживи ову неопозивост и ову непроменљивост, тога ова свест неће поразити, неће га уништити, не, учиниће више од тога: биће испуњен неком врстом благог, густог, тешког, тамног нечега. То густо, тешко, благо, тамно нешто јесте – меланхолија. Меланхолија је болест коју сви добијају када у средишту палате Психе дознају да ће умрети. Меланхоличан постаје свако који сазна да није бесмртан. Меланхолија је болест бесмртности, – или ако вам се више допада: меланхолија је стање у којем ће се наћи сваки живот када га разбуди свест да није бесмртан, него ће нестати и пропасти.

7.

Бартоново недостижно знање није само у томе што он открива свест о пропасти (што меланхолија јесте) тамо где би човек понајмање очекивао и поверовао: у средишту царства душе, у оној души за коју се управо сматра да је бесмртна; Бартонов јединствени дубински поглед много је више у томе што у меланхолији налази ужасну двојност: прометејску жељу за бесмртношћу, жудњу душе да буде бог, да вечито траје и да не мине – ову страст вековечности види како је нераздвојно срасла са вешћу о нестајању и пролазности и пропасти. Бартон чак не каже ни да је душа бесмртна, ни да је смртна. Он само каже да је меланхолија крајња двостраност, нерешиво и неразрешиво да и не.

Управо зато и палата Психе код Бартона има двоструко лице: овај доњи свет је свет ужаса, сабласти, болести, лоших снова, мора, клетви, патњи, мука, то је доњи свет, то је пакао, али истовремено овај исти свет је подручје заносно топле чаробности, дивне лепоте, опојних чуда, опсена, свет блиставе и неизрециве среће. Душа је свет најдубље патње и најузвишеније радости. И тако се у палати Психе стапају дивота с патњом, дивна чуда с мрачним клетвама, уживање с морама, спасење с потресним поразима, тако се овде заједно слива нада, и радост, и туга, и патња, и вечито блистава лепота са болном пропашћу, смртним дрхатом, са чаробном срећом и бездањом патњом.

8.

За живот каквим је живео Роберт Бартон обично се каже: без идеала. Како је то необично. Колико је више догађаја било у животу Александра или Цезара или Наполеона? И колико је био важнији живот једног Колумба или Пизара, него животи таквих као Бартон? Колумбо је стигао у

Америку, а Пизаро је освојио Перу. Бартон је боравио у доњем свету и сусрео се лицем у лице с меланхолијом. А кад се погледају линије судбине, постоје људи који се никада нису нигде мрднули из свога града, али однели су веће победе од Октавијана; постоје и такви који су цео живот провели у библиотеци, изгледају осамљани, тихи, без догађања, а обесне пустоловине, вртоглаве опасности, горка искушења и бездање провалије њихове судбине биле су веће него оних освајача који су били на три континента и учествовали у три стотине битака.

На изглед осамљене и тихе судбине често су много више узбуркане, налазе се над провалијама и понорима, него оне којима се готово сваки тренутак одиграва пред лице јавности. Живот у којем на изглед нема догађаја често је много занимљивији од живота стотине пустолова и скитница. Тајна усамљених судбина каткада је већа него Цезарова.

Можда све зависи од тога ко је шта постигао. Бартон је походио доњи свет, видео је Тужну неман, и вратио се на земљу. Онај ко уме да се врати отуда и не може бити друго до веома тих човек. Може му се понудити богатство, новац, власт, уживање – захвалиће, не треба му. Шта му се још може понудити изнад онога што је од судбине добио? Има ли друго уопште вредности, као оно што је човек преживео? Пролазећи кроз седам капија подземног света Иштар је морала да одложи све што је понела са земље: злато, моћ, лепоту, знање, успомене. Човек и не може задржати друго до себе сама, док на крају не изгуби и себе, можда. Ко зна? Ова недоумица је управо оно што јесте: меланхолија. Али када је човек, враћајући се већ из доњег света, преживео све што тамо постоји, више није меланхоличан. Онда одједном постаје веома спор, веома спокојан, веома миран. Почиње да живи филозофију росе: чист, кристални, блистави тренутак. Треба ли му уживање, лепота, имање, слава? – „*my leisure would not permit*“ – доколица му не допушта. Само пева, као цврчак. Ова врста бесмртности је поуздана и дивна. *I am musing* – проматрам у стању музе, живот ми је тако спокојан и коначан, као песма.

1940.

Превео са мађарског
Сава Бабић

■

О липеманији или меланхолији

Етјен Ескирол

Ескирол је један од оснивача француске психијатрије. Први је издејствовао административну уредбу о обавезној хоспитализацији душевно поремећених особа, што је његовом имену прибавило негативну конотацију и гурнуло у други план значајан рад на третману и нозолошкој класификацији психичких поремећаја. Ескирол је, између осталог, закључио да термин меланхолија не одговара модерној клиничкој пракси и заменио га ништа мање поетичним називом – липеманија. Ново име ће се задржати све док, са енглеског говорног подручја, не буде стигла – депресија. Из одломка који следи види се, такође, да узроци меланхолије (или липеманије, или депресије) могу бити и психичке природе а не само физичке, како се мислило од Хипократа па све до XIX века.

Писци још од Хипократа дају име меланхолија делиријуму који карактеришу дуготрајна мрзовоља, страх и туга. Та врста лудила названа је именом меланхолија зато што, по Галену, душевни поремећаји праћени тугом настају услед искварености жучи која, кад постане црна, помути дух животиња и код њих изазива бунило. Неки модерни аутори су проширили значење речи меланхолија и назвали су меланхоличним свако *делимично*, хронично лудило без грознице. Извесно је да реч меланхолија, чак и у значењу које јој дају стари, често духу пружа погрешну представу, јер меланхолија не зависи увек од жучи. Тај назив неподобан је да означи меланхолију у оном смислу у ком је дефинишу модерни. Имајући ове две ствари у виду, одлучио сам да предложим реч *мономанија*, облик изведен из μονοζ, један, једини, и μανια, махнитост, што је термин који изражава суштинска својства оне врсте лудила у којој је бунило делимично и непрекидно, било да је весело или тужно. Тај општеприхваћени назив данас користи највећи број лекара, и стекао је право грађанства у нашем језику.

Реч меланхолија, овештала у простом језику као реч која изражава уобичајено стање туге појединих особа, мора бити остављена моралистима и песницима који у својим изразима нису обавезни да буду онолико строги колико лекари. Тај назив може се сачувати за темперамент у којем преовладава хепатички систем и означавати склоност опсесијама и тузи, док реч мономанија изражава абнормало стање физичке или психичке сензибилности, са јасно израженим и непроменљивим бунилом.

Мономанија је од свих болести она која посматрачу приказује најчудноватије и најразноврсније појаве, која за проучавање нуди најбројније и најдубље предмете размишљања: она обухвата све тајанствене аномалије осећајности, све појаве људског разума, све последице изопачења наших склоности, сва застрањења наших страсти.

Онај ко жели да продуби проучавање мономаније не може занемарити знања у вези са напретком и током људског духа. Тако та болест стоји у непосредном односу учесталости према развоју интелектуалних способности. Што је интелигенција развијенија, што је мозак активнији, то више треба страховати од мономаније. Нема тог напретка у наукама, инвенције у уметностима, важне иновације која није послужила узроцима мономаније, или која јој није дала неко својство. Исто важи и за доминантне идеје, најраширеније заблуде, општа убеђења, истинита или лажна, који утискују особености својствене сваком раздобљу друштвеног живота.

Мономанија је у суштини болест сензибилности, она цела лежи у нашим осећањима. Њено проучавање нераздвојно је од упознавања страсти; она се настањује управо у човековом срцу, и ту треба тражити како би се пронашла свака њена нијанса. Колико су само мономанијâ изазвале несрећне љубави, страх, таштина, повређено самољубље или разочарана амбиција! Та болест показује све знаке

који су обележја страсти: бунило мономанијака је искључиво, непроменљиво и стално попут мисли човека обузетог страшћу. Баш као и страсти, мономанија се час испољава кроз радост, задовољство, веселост, одушевљење, одважност и занос; час је усредсређена, тужна, ћутљива, стидљива и плашљива; али увек искључива и тврдоглава.

Одавно је речено да је лудило болест цивилизације; тачније би било тако нешто рећи за мономанију: одиста, мономанија је утолико чешћа уколико је цивилизација напреднија. Она зајми свој карактер и проналази узроке који је изазивају у различитим добима друштава; она је сујеверна и еротична у детињству друштва, каква је и данас на селу и у крајевима у којима цивилизација и њена претеривања нису далеко узнапредовали. У напредним друштвима, међутим, њен узрок и њена својства су: гордост, одрицање од сваког веровања, амбиција, коцка, очајање, самоубиство. Нема друштвеног раздобља које се није истакло појединим мономанијама преузетим из интелектуалног и моралног карактера сваког тог раздобља.

Стање модерних друштава изменило је узроке и карактер мономаније и та болест се јавља у новим облицима. Са слабљењем религиозних убеђења, демономанија и сујеверна лудила су ишчезли. Пошто је утицај религије на понашање народа ослабио, владе су, како би људе задржале у покорности, прибегле полицији: од тада је полиција та која узнемирава машту слабих. Луднице су препуне мономанијака који, плашећи се овог ауторитета, бунцају о томе како све он делује и како их, како верују, прогања. Мономанијак који би некада бунцао о магији, вештицама, паклу, данас бунца верујући да му прети полиција, да га прогања, да се њени агенти спремају да га ухапсе. Наши политички потреси створили су много мономанија у Француској, изазваних и обележених догађајима који су били својствени сваком раздобљу наше револуције: године 1791. у Версају је било чудесно много самоубистава. Пинел извештава како је ентузијаста Дантон, када је чуо да га оптужују, полудео, па су га послали у Бисетр. После смрти краља и његове несрећне породице, избио је велики број мономанија. Суђење Мороу и смрт војводе од Ангијена такође су изазвали много мономанија. Када је папа дошао у Француску, тај велики догађај пробудио је религиозне идеје, и тада је било много сујеверних мономанија које су убрзо потом ишчезле. У време када је цар преплавио Европу новим краљевима, у Француској је било много мономанијака који су веровали да су цареви или краљеви, царице или краљице. Рат у Шпанији, мобилизација, наша освајања, наши неуспеси, све је то такође изазвало менталне болести. Колико је само особа погођених ужасом после две инвазије постало мономанијакално! Коначно, у лудницама налазимо и многе особе које верују да су француски дофени којима је суђен престо. Више запажања која можемо прочитати у овом делу још ће јаче подупрти ову општу истину: стање друштва има великог утицаја на стварање и карактер мономаније.

Продубљено проучавање те болести везује се за познавање обичаја и навика сваког народа. Гимнософисти су се убијали из презира према смрти, стоици из гордости, Јапанци из врлине. Код Јевреја је мономанија била сујеверна, каква је и данас у Шпанији и још неким крајевима Европе, где равнодушност према древним веровањима или неверовање у њих воде духове у егзалтацију религиозних осећања, откуда се рађају најчудније и најбесмисленије идеје. То опажамо у Енглеској и у Немачкој међу следбеницима секти које се бесконачно умножавају. Ово запажање изнели су сви енглески и немачки лекари који су писали о менталним болестима. У Грчкој је мономанија била еротска, каква је данас у Италији. Навика да се стално буде на коњу Ските је чинила немоћним, па су веровали да су се пре-

творили у жене. У неким земљама страховало се од црног ђавола, у другим од белог ђавола. Овде су мономанијаке сматрали за особе на које су бачене чини, или за вукодлаке; онде се страховало од врачара и вештица; на обалама мора људи страхују од бродолома и буре. Та лудила још се запажају код неких народа на крајњем северу.

То су општи увиди који се стичу из свих мономанија, свих делимичних и сталних бунила без грознице. Али, ова болест јавља се у супротним облицима. Стари, који су за својства меланхолије сматрали тугу и страх, били су принуђени да међу меланхолије уброје и нека делимична бунила која су се изражавала кроз жестоко узбуђење маште или живе и веселе страсти. Лори, који је меланхолију добро описао, мада његова дефиниција потврђује мишљење које су о њој имали стари, прихвата варијацију меланхолије са компликацијом маније чије је обележје делимично бунило са егзалтираном маштом или са узбурканом страшћу. Раш меланхолију дели на тужну меланхолију, коју назива *тристиманија*, и на веселу меланхолију, којој даје назив *аменоманија*, и тако утврђује резултате посматрања које свако може да добије.

Мономанија коју карактерише весела или тужна, узбудљива или опресивна страст, која доводи до непроменљивог и сталног бунила жеља и одлука у вези са карактером преовлађујуће страсти, природно се дели на мономанију у правом смислу речи, чије карактеристично обележје јесте делимично бунило и узбудљива или весела страст, и другу мономанију, којој је својствено делимично бунило и тужна или опресивна страст. Прва од ових болести одговара манијакалној меланхолији, манијакалном лудилу, меланхолији са компликацијом маније, укратко, *аменоманији* (Раш). Ја је називам именом мономанија. О њој ћу говорити касније.

Друга одговара меланхолији старих, Рашовој *тристиманији*, Пинеловој меланхолији са бунилом. Упркос бојазни да ће ме оптужити за неологизам, ја јој дајем име *липеманија*, што је назив изведен из речи λιπεω, *tristitiam infero, anxium reddo*; и μανια, махнитост. У овом чланку говорићемо о липеманији, користећи без разлике речи меланхолија и липеманија, очекујући да се овај последњи термин употребом укорени у језику..

Хипократ као својства меланхолије наводи дуготрајну тугу и страх, и не говори о бунилу. Аретеј меланхолију назива манија од тренутка када се у њој јави бес. Гален на овом месту, као и на многим другим, прихвата и развија Хипократове идеје. Целије Аурелијан не прави разлику између меланхолије и хипохондрије и износи више веома занимљивих запажања о делимичном бунилу. Готово сви аутори који су уследили само су преписивали или на свој начин подешавали Галенове идеје. Разес сматра да меланхолију изазива црна жуч која се повлачи из слезине у стомак. Михаелис де Ереда и Форестус тврде да се тужне мисли и страх везују за делимично бунило и тако стварају меланхолични карактер. Сенерт у меланхолији препознаје скривену или мрачну склоност животињских сокова. Сиденам меша хистерију са хипохондријом, а ову са меланхолијом. Етмилер разликује бунило од болести меланхолије. Фридрих Хофман и Берхаве на меланхолију гледају као на први ступањ маније. Соваж меланхолију одређује као искључиво бунило, без беса, уз компликацију хроничне болести. Лори преузима дефиницију и теорије старих, али меланхолију дели на три врсте: једна има материју, друга је без материје, трећа мешовита. Кален савршено добро разликује меланхолију од хипохондрије. У овој другој диспепсија и бунило стоје у вези са здрављем болесне особе. Пинел меланхолију одређује као тугу, страх, са делимичним бунилом усредсређеним на један једини предмет или неки нарочити низ предмета. Моро де ла Сарт држи се дефиниције старих и ту менталну болест

одређује именом меланхолија са бунилом. Мој уважени пријатељ доктор Лује-Вилерме савршено је описао разлике које ће коначно раздвојити хипохондрију и меланхолију. Меланхолија се састоји од непрестаног и искључивог наслућивања неког предмета за којим се трага са жаром који је готово увек праћен страхом, подозрењем, итд. То је дефиниција меланхолије коју читамо у *Расправи о бунилу* уваженог професора Фодереа. Исти аутор меланхолију назива манијом када пређе у стање узбуђења или беса.

Овај кратки преглед доказује променљивост и непостојаност мишљења о својствима и природи ове болести: сматрамо да смо је добро дефинисали када смо рекли да је меланхолија са бунилом, или липеманија, болест мозга којој је својствено делимично, хронично бунило без грознице које се одржава кроз тужну опресивну страст која исцрпљује човека. Липеманију не треба мешати са манијом, у којој је бунило опште, са узбуђењем осетљивости и интелектуалних способности, као ни са мономанијом, којој су својствене искључиве мисли уз експанзивну и веселу страст; нити са деменцијом, чија су некохерентност и збрканост мисли последица слабљења; не треба је мешати ни са идиотизмом, пошто идиот уопште не може да резонује.

Липеманија је врло често била сматрана за хипохондрију, тако да морам у неколико речи представити разлике између ове две болести. Липеманија је најчешће наследна; липеманијаци се рађају са нарочитим темпераментом, меланхоличним темпераментом који их предодређује за липеманију. Та предодређеност појачана је пороцима образовања и узроцима који непосредније утичу на мозак, као што су осетљивост и интелигенција; узроци који је изазивају најчешће су психичке природе. Хипохондрија је, напротив, најчешће последица физичких узрока који мењају начин рада желуца и ремете варење. У липеманији су идеје супротне разуму променљиве и одржавају се на страсти туге и поремећеном повезивању мисли. У хипохондрији, напротив, уопште нема бунила, него болесник преувеличава своје тегобе, стално је заокупљен њима, страхује од опасности за које верује да прете његовом животу, и долази до диспепсије.

1. Симптоми липеманије или меланхолије

Липеманијак има мршаво и слабашно тело, црну косу, бледу и жућкасту пут, понекад румене јагодице, тамну, црнкасту, суву и жуљевиту кожу, док му је нос тамноцрвен. Његова физиономија је непроменљива и непомична, али мишићи на лицу налазе се у стању грчевите напетости и изражавају тугу, страх или ужас; очи су му упрте у једну тачку, оборене ка земљи или блуде у даљину, поглед је искошен, немиран и сумњичав. Ако шаке нису сувоњаве, мрке, боје земље, онда су надувене и љубичасте.

М..., од 23 године, доведена је у Салпетријер дана 8. јуна 1812. године. М... је средњег стаса, коса јој је црна, обрве врло густе и спајају се над кореном носа, поглед је упрт у земљу, физиономија изражава страх, тело је мршаво, кожа мрка. Запажамо неколико мрља од скорбута на абдоминалним удовима. Шаке и стопала, увек врло хладни, љубичастоцрвене су боје, било јој је споро и веома слабо. Обично веома упоран затвор понекад смењује пролив, урин је редак.

М... не изговара ни реч, опире се било каквом кретању, упорно се труди да остане да лежи у кревету. Прибегавамо различитим средствима како бисмо је навели да узима храну; поливање хладном водом савладало је ту одбојност и М... једе са више воље; међутим, с времена на време показује гађење према храни, мада са мање упорности.

Већ четири године, колико се та девојка налази у болници, није изговорила ви-

ше од неколико речи, из којих смо схватили да страх онемогућава све њене способности.

Живела је на селу и веома су је престрашили војници.

М... треба терати да устане из кревета. Чим би се обукла, она седа на клупу, на истом месту, и остаје у истом положају, главе оборене на леву страну груди, прекрштених руку положених у крилу, очију упртих у земљу. М... остаје тако непокретна и нéма целог дана. У време обеда не одлази да узме храну, него јој је морају доносити и приморавати је да је поједе. Она тада уопште не мења положај и никада се не служи десном руком и шаком. Ако болесници неко приђе, ако јој се неко обрати, њена пут се мало зарумени, она понекад дигне поглед, али никада не одговара. Морају да је упозоравају када је време спавању, она се скида, склупча се у кревету и цела се увије у покриваче.

Менструација је нередовна и оскудна, престаје и на по шест месеци. Никако нисмо успели да прекинемо њено ћутање нити да разбијемо њену аверзију према кретању; у њој никада није било беса. Умрла је од сушице у двадесет и деветој години.

Следеће запажање липеманију нам приказује са другачијим својствима. Овде липеманијака као да је сколио терет мисли које га притискају, док липеманијак, чије посматрање следи, својим погледом и држањем показује активност и постојаност своје интелигенције и осећања. Госпођица..., веома снажне грађе, високог стаса, провела је детињство у замку Шантији и често се играла са војводом од Ангијена, који је и сам тада био дете. После емигрирања, Госпођица... је била поверена некој дами која је била задужена да се стара о њеном образовању. Политички догађаји су постајали све озбиљнији. Ова млада девојка осетила је беду, њено образовање било је занемарено. После смрти војводе од Ангијена, Госпођица је запала у најдубљу липеманију, имала је 16 или 17 година, коса јој је скоро преко ноћи оседела. Госпођица је била послата у Салпетријер, где је живела дуг низ година пре него што је преминула. Госпођица је била висока, врло мршава, коса јој је била бујна и седа, очи крупне и плаве, непомичне; пут јој је била бледа. Болесница, обучена само у спаваћицу и гологлава, стално је седела на узглављу кревета, бутина припијених уз трбух и ногу подвијених под бутине, лактова наслоњених на колена, увек дигнуте, усправне главе коју је ослањала на десну руку. Ноћу је положај болеснице остајао исти, али би села на душек, наслањајући леђа на узглавље, скупивши прекриваче преко груди. Госпођица никада није говорила, с времена на време би сасвим тихим гласом промрмљала неколико једносложних речи које су нас навеле да помислимо како некога види и чује. Није одговарала ни на каква питања, покретом трупа одгурнула би свакога ко би јој се обратио. Мало једе и стално има затвор. Помера се на задњици, као да нема ногу, дижући тело уз помоћ руку. Њене очи и поглед никада не скрећу са решетке надомак кревету и кроз коју као да види или чује некога ко јој везује пажњу. Бутине и ноге су јој због непрестано истог положаја згрчене, и ма колико покушавали, нисмо успели да јој опружимо абдоминалне удове.

Јединство осећања и мисли поступке меланхолка чини једноличним и спорим, он одбија било какво кретање, дане проводи у самоћи и доколици. Обично седи, скрштених руку, или стојећи, непомичан, руку опружених низ тело. Ако корача, то чини споро и опрезно, као да треба да избегне некакву опасност, или хода журно и увек у истом смеру, као да му је дух дубоко заокупљен. Има их који крше руке, ломе врхове прстију и кидају нокте. Пошто их мучи јад или страх, са оком и ухом непрестано на опрезу, за липеманијака је сваки дан без одмора, свака ноћ без починка. Више нема излучевина.

Неки меланхолици упорно одбијају било какву храну. Има их који проводе дане и дане без јела, иако осећају глад, али их у јелу ометају халуцинације, илузије које стварају химерични страхови. Један се боји отрова, други срамоте, овај хоће да чини покоре, онај верује да би, ако би јео, изложио опасности родитеље или пријатеље, а има и оних који се надају да ће се, уздржавајући се од било каквог јела, ослободити живота и мука.

Било је оних који су у том уздржавању истрајавали и по 13 или 20 дана, па и више. Када савладамо гађење код тих болесника, већином постају мање мрачни, мање тужни од тренутка када одлуче да узимају храну.

Било је најчешће успорено, слабо, пригушено; а понекад врло оштро, и под прстима осећамо подрхтавање артерије. Кожа је груба, сува и топла, понекад у ватри. Знојења нема, а крајеви удова су хладни и окупани знојем.

Липеманијаци мало спавају. Узнемиреност, страх, ужас, љубомора, халуцинације, све их то држи будне. Ако задремају, чим затворе очи виде на хиљаде авети које их застрашују; ако спавају, сан им је испрекидан, ремете га мање-више злокобни снови. Често се нагло буде из кошмара, из снова који им приказују предмете који су изазвали или који одржавају њихово бунило. Многи су после добро проспаване ноћи тужнији и узнемиренији; многи други, опет, верују да никако неће доживети крај дана и осећају се боље када падне ноћ, убеђени да им се ништа неће десити. Неки осећају како им се немир појачава када се примиче ноћ; они се боје мрака, несанице, страшних снова, итд.

Код липеманијака се и у излучевинама јављају значајни поремећаји. Урин је обилан, бистар, *водњикав*; понекад је редак, густ и пенушав. Има меланхолика који из различитих разлога задржавају урин током више дана заредом. Позната је прича о болеснику који уопште није хтео да уринира из страха да не поплави земљу, и који се одлучио да испусти урин тек када су га уверили да ће само тако моћи да се угаси жесток пожар који је управо плануо.

Меланхолија уз бунило или липеманија у свеукупности својих симптома показује две врло наглашене разлике. Липеманијаци су понекад веома раздражљиви и крајње немирни. Све на њих оставља изванредно жив утисак; најмањи узрок доводи до најболнијих последица; најједноставнији, најобичнији догађаји изгледају им као нове и изванредне појаве припремљене нарочито зато да их муче и киње. Хладноћа, врућина, киша, ветар, све их то тера да се грче од бола или страха; трзају се на сваки шум, и уздрхте; тишина их тера да устрепте и да се престраве. Ако им се нешто не свиђа, они то грубо и упорно одбацују. Ако им храна не одговара, њихово гађење иде тако далеко да их доводи до мучнине и повраћања. Постоји ли нешто чега се боје? Ужаснути су. Има ли нечега због чега жале? Падају у очајање. Доживели су неку непријатност? Верују да је све изгубљено. Све је код њих појачано, све је пренаглашено у начину на који они осећају, мисле и делају. Та претерана осетљивост тера их да непрестано проналазе нове спољашње предмете као нове узроке бола. Зато и дању и ноћу држе начуљене уши и отворене очи. Увек су у покрету, у потрази за непријатељима и за узроцима своје патње. Свакоме кога сретну непрестано причају о својим недаћама, страховима, очајањима. Час, опет, осетљивост усредсређена на један једини предмет као да је ишчезла из свих других органа; тело је равнодушно према било каквом утиску, а дух се бави само једним јединим предметом, који обузима сву његову пажњу и прекида све интелектуалне функције. Непокретност тела, непомичност црта лица, упорно ћутање одају болну усредсређеност интелигенције и осећања. То више није бол који не може да се смири, који јадикује, урла, плаче, него бол који ћути, нема суза, отупео је.

У том стању болно егзалтиране осетљивости липеманијаци не само да су неприступачни за сваки утисак који је стран предмету њиховог бунила, него се удаљавају од разума, пошто погрешно опажају утиске. Прави понор их, кажу, раздваја од спољашњег света. Чујем, видим, додирујем, кажу многи липеманијаци, али нисам онакав какав сам некад био; предмети ми нису блиски, не поистовећују се са мојим бићем; густ облак и некакав вео мењају боју и изглед тела. Најуглачанија тела изгледају ми храпава и груба, итд. Пошто међу спољашњим предметима уобичајени односи више не постоје, то их мучи, чуди, плаши, ужасава. Липеманијаци имају илузије чула, халуцинације. Они повезују најнеспојивије и најчудније мисли: из свега тога рађају се убеђења која су мање-више супротна здравом разуму, неоправдане предрасуде, страх, ужас, бојазан, стрепња, језа, итд.

Страсти изобличавају мисли, уверења и одлучност чак и код најразумнијег човека. Тужне страсти за собом повлаче и делимично оштећење разума: интелектуални живот онога над ким влада меланхолично бунило сав је прожет својствима његове страсти. Горштак не може да поднесе одсуство краја у којем се родио, непрестано јеца, малаксава и умире ако не види очински кров. Онај који се плаши полиције или прогона суда, преплашен је, престрављен, сваког тренутка страхује од хапшења, свуда види полицијске агенте, судске извршитеље, виђа их чак и међу пријатељима и рођацима.

Антиох умире од очајања да од свога оца Селеука добије жену коју обожава. Овидије и Тасо проводе дане и ноћи непрестано узнемиреног духа због одсуства предмета своје љубави. Страх са свим својим нијансама, какав год да је његов стварни или измишљени узрок, има најопштији утицај на меланхолике. Један се из сујеверја прибојава срџбе неба и небеске освете; прогањају га фурије; верује да је под влашћу ђавола, да га прождире пламен пакла и да је осуђен на вечне муке. Други, ужаснут неправедном владавином, страхује да не падне у руке полицијских агената, да не буде одведен на стратиште; оптужује себе да је починио најстрашније злочине, за које хоће да се оправда; дража му је смрт од тескобе неизвесности, док у другим тренуцима преклиње да се одгоди извршење казне од које га ништа, по његовом мишљењу, не може избавити. Онај се плаши људске злобе, верује да потајни непријатељи, љубоморни и зли, прете његовој срећи, части, љубави, па и самом животу; најмањи шум, најмањи покрет, најмањи знак, најневинија реч терају их да задрхте од страха и уверавају да ће подлећи пред навалом непријатеља. Ако неко јаче и просвећеније образовање штити човека од сујеверног страха или бојазни од ближњих, вешт у смишљању мука, он проналази разлоге за јад и страх у свом образовању и знању; његов немир задобија научни карактер. Липеманијак верује да се налази под кобним утицајем електрицитета или магнетизма; убеђен је да га хемија уз помоћ својих агенса може отровати, или да му уз помоћ неких тајанствених инструмената физика спрема хиљаду зала, чује све што се каже, макар то било и на огромној удаљености, или чак погађа сваку мисао. Грижа савести која уследи за неким великим злочином баца кривца у меланхолију и обележава његово бунило. Ореста прогањају фурије. Пошто је Лакедемоњанин Паузанија убио младу ропкињу коју су му поклонили, до смрти га је мучио *дух* који га је у свима прогањао и који је наликовао његовој жртви. Теодорик, који је наредио да се Симаху одсече глава, верује да Симахову главу види на риби коју му послужују за трпезом. Превише славни Сантер верује да га сваки час хватају жандарми који треба да га одведу на губилиште. Липеманијаци страхују из најчуднијих и најимагинарнијих разлога. Александар из Тралеса каже да је видео жену која се није

усуђивала да исправи палац из страха да ће се свет срушити. Монтанус говори о човеку који је замишљао да је земља покривена стакленом кором испод које се налазе змије, па се није усуђивао да хода из страха да ће сломити стакло и да ће га змије прождрати. Неки генерал кога сам ја лечио није се усуђивао да изађе на улицу, верујући да му сваки пролазник упућује неки прекор или увреду.

Неки липеманијаци плаше се свега, и живот троше на стално нове стрепње, док су други избезумљени због неодређеног осећаја за који нема никаквог разлога. „Плашим се", кажу ти болесници, „плашим се, али чега? Не знам, али се плашим." Њихова спољашњост, њихова физиономија, њихови поступци, њихов говор, све на њима изражава најдубљи, најоштрији страх на који не могу да забораве и који не могу да савладају.

Бунило добија особине душевне тегобе која је болесника бринула пре него што је болест експлодирала, или чува својства самог узрока који ју је изазвао, што се дешава нарочито када тај узрок делује изненадно и веома снажно. Нека жена је у свађи названа лопужом; она сместа остаје у уверењу да је цео свет оптужује да је крала и да је прогоне сви жандарми света како би је извели пред суд. Нека дама уплаши се да ће јој лопови провалити у кућу; од тада стално виче: „Држ'те лопова!" Кога год да види, чак и свога сина, то је за њу разбојник који је дошао да је сулује и убије. На најмањи шум она виче лопов, јер мисли да неко проваљује на врата. Неки трговац доживи неке мање губитке, помисли да је упропашћен, да је бачен у најдубљу беду, и одбија да једе зато што више нема чиме ни храну да плати. Представљају му стање његових послова, које је веома добро; он га проучава, претреса, наизглед признаје грешку; али на крају закључује да је пропао. Два брата посвађају се око имовине, један од њих је убеђен да онај други хоће да га убије како би уживао у његовом поседу. Неки војник изгуби чин, постане тужан и почне да сањари; убрзо верује да је изгубио част, и убеђен је да су га другови потказали; стално се труди да оправдава своје понашање, које је увек било врло часно. Нека жена види како јој је дете пало с коња; никаква убеђивања, па чак ни то што види да је детету добро, не могу да је увере да је оно живо.

Када овако анализирамо све мисли што муче липеманијаке, лако их доводимо у везу са неким тужним страстима које изазивају слабост. Зар не бисмо могли увести ваљану класификацију липеманије ако бисмо за основу узели различите страсти које изопачују и помрачују разум?

Понекад психичка осећања липеманијака не само што сачувају сву своју енергију, него постану у највећем степену егзалтирана, ма колико се болесник од тога бранио или ма колико потонуо у најдубљу тугу. Синовља оданост, љубав, пријатељство и захвалност претерани су, увећавају немир и страхове меланхолика, и наводе га на очајничке поступке. Тако мајка која верује да ју је муж напустио хоће да убије децу како би их поштедела такве несреће. Неки виноградар убија своју децу како би их послао на небо.

Спорост, једнолично понављање покрета, поступака и речи, код липеманијака би могле долазити од отупелости у коју је запао, ако бисмо сматрали да је његов дух једнако неактиван као и тело. Пажња меланхолика веома је активна, усмерена на неки посебан предмет са готово несавладивом напетошћу. Сав усредсређен на предмет који га мучи, болесник не може да обрати пажњу ни на шта друго нити да је скрене на друге предмете стране ономе што га мучи. Дух као и мозак налазе се, дозволите ми овај израз, у тетанусном стању: једино неко снажно физичко или духовно узбуђење може прекинути тај грч. Пошто му је разум оштећен само на једном месту, изгледа да липеманијак употребљава све своје интелектуалне снаге како би се учврстио у свом бунилу. Немо-

гуће је замислити сву силу, сву истанчаност његовог резоновања у намери да оправда своја предубеђења, немире, страхове: ретко успевамо да их разуверимо, али никада до краја: „Добро разумем шта ми кажете", рекао ми је неки меланхолик, „у праву сте, али не могу да вам верујем." Понекад се, напротив, дух меланхолика налази у некој врсти катаклептичног стања; он се снажно хвата за мисли које му се сугеришу и мање-више упорно их се држи, па се у том случају може натерати да их мења безмало по вољи, под условом да нове мисли имају некакве везе са преовлађујућом страсти. Нека дама убеђена је да муж хоће да је убије пушком, побегне из његовог дворца, и баци се у неки бунар; довикују јој како је, да је неко хтео да је убије, то лакше могао учинити отровом, и она одмах почне да се плаши отрова и одбија било какву храну. Неки меланхолик убеђен је да му је укаљана част: пошто су узалудно покушавали да га разувере, пружају му утеху преузету из религије, и он убрзо постаје убеђен да је проклет.

Неки липеманијаци осећају какво је њихово стање, свесни су да је оно лажно, да су страхови који их муче бесмислени. Правилно запажају да губе разум; то прихватају често са болом, па чак и очајањем. Страст која њима влада стално их враћа на исте мисли, исте страхове, исте немире, у исто бунило. Никако не могу другачије да мисле, желе, делају. Многи тврде да их је обузела несавладива немоћ и помрачила им разум; то је Бог, или ђаво, некаква *судбина*, и они немају снаге да тиме управљају, као што немају снаге ни да владају својом вољом. Зар то није липеманија *која размишља*?

Воља већине липеманијака несаломива је; ништа их не може убедити, ни разложно уверавање, ни привола најживље нежности, ни претње. Ништа не може савладати њихове заблуде, њихове страхове, бојазни, ништа не може уништити њихова предубеђења, одвратности, гађења. Никако не могу да се ослободе везаности за бриге које им муче дух и срце осим живог неочекиваног дрмусања које им може скренути пажњу. Неки липеманијаци уопште више и немају воље; они хоће нешто, али су немоћни да то и изврше. Пошто су се борили против жеље која их притиска, остају непомични. Неког бившег судију, веома угледног због знања и речитости, после јада обузео је напад мономаније који је код њега изазвао узбуђење, па чак и насилност. После неколико месеци бунило престаје, али болесник и даље има неоправдане предрасуде; на крају успе да потпуно поврати разум, али не жели да се врати у свет, мада признаје да није био у праву; не жели више да се бави пословима ни да се брине о њима, мада добро зна да они трпе због његових тегоба. Он води колико разумне, толико и духовне разговоре. Ако му се говори о путовању, о томе како треба да се побрине за своје послове, он одговара: „Знам да бих морао и да бих могао то да урадим, ваши су савети веома добри, желео бих да послушам што ми кажете, уверен сам у то, али помозите ми да ми се врати хтење, оно хтење које је спремно да одлучује и извршава." „Заиста", рекао ми је он једнога дана, „немам воље ни за шта друго осим да немам воље, а пошто сам потпуно при себи, знам шта ми је чинити, али снага ме напусти чим треба да пређем на дело."

Липеманијаци никада нису неразумни, чак ни у сфери идеја које су својствене њиховом бунилу. Полазе од неке погрешне идеје, од лажног начела, али сва њихова размишљања и закључивања у складу су са најстрожом логиком. У ономе што нема везе са њиховим бунилом они су попут свих, савршено добро увиђају ствари, савршено добро суде о људима и чињеницама; размишљају исто онако исправно као и пре него што су се разболели, али карактер, склоности, навике и начин живота код меланхолика се мењају, као што се у бунилу увек дешава, зато

што бунило ремети природне односе између *Ја* и спољашњег света. Онај ко је био широке руке, постаје шкртица; ратоборан човек постаје стидљив, па чак и кукавица; вредан човек више не жели да ради; либертен оптужује себе, са болом и кајањем; онај који је најмање тражио од људи, сада стално виче издаја. Сви су пркосни, сумњичави, неповерљиви према свему што им се каже, свему што се ради. Мало говоре; испусте свега по неколико речи: пошто стално мисле само на једно, непрестано понављају исте речи. Постоји мали број оних који су брбљиви; њихово брбљање је само јадиковка, прекор, изражавање страха, очајања.

Превела са француског
Александра Манчић

Разочаран

Аноним

Иако се тема меланхолије ретко везује за цивилизацију Старог Египта, изгледа да нам управо одатле долази најстарије писано сведочанство о осећању безнађа и тегобности земаљског живота. На папирусу који потиче негде из 1850. године пре Христа, анонимни песник обраћа се својој души (уобичајени превод речи „ба"), прижељкујући смрт као избављење и утеху. Поема је писана у облику дијалога и у њеном наставку душа говори човеку о лепоти и смислу чак и најобичнијег, најскромнијег људског живота. Занимљива је метафора о „црним нитима у телу", којом је наговештена, касније много пута сретана, идеја о злоћудној тамној супстанци која се ствара у организму и проузрокује меланхолију.

Човек

Обраћам се својој ба *како бих јој одговорио:*
Постаје ми превише тешко зато што ми се моја ба данас није обраћала.
То ми је постало тако неподношљиво да
су чак и крици узалудни колико она на мене не обраћа пажњу.
Нека ме моја *ба* не напусти! Нека ми буде наклоњена када види моје очајање!
[...] у мом телу попут мреже нити.
Јер, немогуће је да побегне од мене у дан несреће!

Али, погледајте, моја *ба* се удаљава од мене јер не умем да је слушам!
Тако, неумитно ме вукући ка смрти пре
него што ме снађе, јер ме напушта сада у
мојим болима, док беспомоћно изгарам!
[...]
Нека остане у мени у дан несреће.
Нека ми буде наклоњена на овом кобном
месту, нека услиши молитву детета какво сам ја.
Јер она жели да се покаже како би досегла сопствене границе.

[1] *Маат*, кћи бога творца, јесте божанска сила која представља склад, правду и истину: појам равнотеже, од суштинског значаја за ваљано функционисање египатског универзума. Призивајући „писара у складу са *маату*", очајан човек реагује тако што призива вишњи ауторитет који превазилази Државу, друштво, па и само стварање.

Моја *ба*, глупо је омаловажавати патњу
земаљског живота, када ме мучиш
мислима о смрти и пре него што до ње
дођем.

Учини да ми запад буде пријатан!
Да ли је то заиста несрећа?
Земаљски живот је раздобље прелаза јер
чак и дрвеће пада.
Утабај тај унутрашњи немир и уклони мој
јад!

Нека ми суди Тот, који умилостивљује
божанске силе!
Нека ме брани Хонсу, писар у складу
са *маат*[1]!
Нека Ра, који управља Небеским чамцем,
схвати мој крик.
И нека ме на крају подржи Исдес у
Светој дворани!
Све то зато што је моја патња тешко
подношљива [...] и што ми не доноси
ништа добро.
Коначно, нека богови истисну те мрачне
нити из мога тела!

Превео са француског
Небојша Здравковић

Књига о Јову

У целој Библији тешко да има несретнијег лика од Јова (хебр. онај који уздише). Јов је поштен и побожан човек, са великом породицом и иметком – све до дана кад Бог, на наговор ђавола, одлучује да га подвргне искушењима. Иметак пропада, десеторо Јовове деце умире једно за другим, а он сам се разбољева од некакве гадне кожне болести. Огорчен, Јов проклиње дан кад се родио, покушава да увери Бога у своју праведност, жали се и преклиње истовремено, прижељкује вечни спокој. Кроз дијалог са тројицом пријатеља, напокон схвата да није на човеку да просуђује божије одлуке, признаје понизно своју грешку и тек тад се благостање враћа у његов живот. Овај изузетно снажан текст значајан ја за тему о меланхолији због тога што се у Јову јавља осећање кривице без обзира на то што је несрећа која га је задесила сасвим реална и, у том контексту, његов очај сасвим оправдан.

Глава 3.

По том отвори уста своја Јов, и стаде клети дан свој.

2. И проговорив Јов рече:

3. Не било дана у који се родих, и ноћи у којој рекоше: роди се дјетић!

4. Био тај дан тама, не гледао га Бог озго, и не освјетљавала га свјетлост!

5. Мрак га запрзнио и сјен смртни, облак га обастирао, био страшан као најгори дани!

6. Ноћ ону освојила тама, не радовала се међу данима годишњим, не бројила се у мјесеце!

7. Гле, ноћ она била пуста, пјевања не било у њој!

8. Клели је који куну дане, који су готови пробудити крокодила!

9. Потамњеле звијезде у сумрачје њезино, чекала видјело и не дочекала га, и не видјела зори трепавица;

10. Што ми није затворила врата од утробе и није сакрила муку од мојих очију.
11. За што не умријех у утроби? не издахнух излазећи из утробе?
12. За што ме прихватише кољена? за што сисе, да сем?
13. Јер бих сада лежао и почивао; спавао бих, и био бих миран,
14. С царевима и савјетницима земаљским, који зидаше себи пустолине,
15. Или с кнезовима, који имаше злата, и куће своје пунише сребра.
16. Или за што не бих као недоношче сакривено, као дијете које не угледа видјела?
17. Ондје безбожници престају досађивати, и ондје почивају изнемогли,
18. И сужњи се одмарају и не чују гласа настојникова.
19. Мали и велики ондје је, и роб слободан од свога господара.
20. За што се даје видјело невољнику и живот онима који су тужна срца,
21. Који чекају смрт а ње нема, и траже је већма него закопано благо.
22. Који играју од радости и веселе се кад нађу гроб?
23. Човјеку, којему је пут сакривен и којега је Бог затворио од свуда?
24. Јер прије јела мојега долази уздах мој, и као вода ражљева се јаук мој.
25. Јер чега се бојах дође на мене, и чега се страшах задеси ме.
26. Не почивах нити имах мира нити се одмарах, и опет дође страхота.

Глава 7.

Није ли човјек на војсци на земљи? а дани његови нијесу ли као дани надничарски?
2. Као што слуге уздиже за сјеном и као што надничар чека да сврши.
3. Тако су мени дати у нашљедство мјесеци залудни и ноћи мучне одређене ми.
4. Кад легнем, говорим: кад ћу устати? и кад ће проћи ноћ? и ситим се преврћући се до свануће.

5. Тијело је моје обучено у црве и у груде земљане, кожа моја пуца и рашчиња се.
6. Дани моји брже бише од чунка, и прођоше без надања.
7. Опомени се да је мој живот вјетар, да око моје неће више видјети добра,
8. Нити ће ме видјети око које ме је виђало; и твоје очи кад погледају на ме, мене не ће бити.
9. Као што се облак разилази и нестаје га, тако ко сиђе у гроб, не ће изаћи,
10. Неће се више вратити кући својој, нити ће га више познати мјесто његово.
11. За то ја нећу бранити устима својим, говорићу у тузи духа својега, нарицати у јаду душе своје.
12. Еда ли сам море или кит, те си намјестио стражу око мене?
13. Кад речем: потјешиће ме одар мој, постеља ће ми моја облакшати тужњаву,
14. Тада ме страшиш снима и препадаш ме утварама,
15. Те душа моја воли бити удављена, воли смрт него кости моје.
16. Додијало ми је; нећу до вијека живјети; прођи ме се; јер су дани моји таштина.
17. Шта је човјек да га много цијениш и да мариш за њ?
18. Да га походиш свако јутро, и сваки час кушаш га!
18. Кад ћеш се одвратити од мене и пустити ме да прогутам пљуванку своју?
20. Згријешио сам; шта ћу ти чинити, о чувару људски? за шта си ме метнуо себи за биљегу, те сам себи на тегобу?
21. За што ми не опростиш гријех мој и не уклониш моје безаконење? јер ћу сад лећи у прах, и кад ме потражиш, мене неће бити.

Глава 10.

Додијао је души мојој живот мој; пустићу од себе тужњаву своју, говорићу у јаду душе своје.
2. Рећи ћу Богу: немој ме осудити; кажи ми за што се преш са мном.

3. Је ли ти мило да чиниш силу, да одбацујеш дјело руку својих и савјет безбожнички обасјаваш?
4. Јесу ли у тебе очи тјелесне? видиш ли као што види човјек?
5. Јесу ли дани твоји као дани човечји, и године твоје као вијек људски,
6. Те истражујеш моје безакоње и за гријех мој разбираш?
7. Ти знаш да нијесам крив, и нема никога ко би избавио из твоје руке.
8. Твоје су ме руке створиле и начиниле, и ти ме од свуда потиреш.
9. Опомени се да си ме као од кала начинио, и опет ћеш ме у прах обратити.
10. Нијеси ли ме као млијеко слио и као сир усирио ме?
11. Навукао си на ме кожу и месо. И костима и жилама сплео си ме.
12. Животом и милошћу даривао си ме; и старање твоје чувало је дух мој.
13. И сакрио си то у срцу својем; али знам да је у тебе.
14. Ако сам згријешио, опазио си ме, и нијеси ме опростио безакоња мојега.
15. Ако сам скривио, тешко мени! ако ли сам прав, не могу подигнути главе, пун срамоте и видећи муку своју.
16. И ако се подигнем, гониш ме као лав, и опет чиниш чудеса на мени
17. Понављаш свједочанства своја против мене, и умножаваш гњев свој на ме; војске једна за другом излазе на ме.
18. За што си ме извадио из утробе? о да умријех! да ме ни око не видје!
19. Био бих као да нигда нијесам био; из утробе у гроб био бих однесен.
20. Није ли мало дана мојих? престани дакле и окани ме се да се мало опоравим,
21. Прије него отидем одакле се нећу вратити, у земљу тамну и у сјен смртни.
22. У земљу тамну као мрак и у сјен смртни, гдје нема промјене и гдје је видјело као тама.

Глава 14.

Човјек рођен од жене кратка је вијека и пун немира.
2. Као цвијет ниче, и одсијеца се, и бјежи као сјен, и не остаје.
3. И на такога отвораш очи своје, и мене водиш на суд са собом!
4. Ко ће чисто извадити из нечиста? Нико.
5. Измјерени су дани његови, број мјесеца његовијех у тебе је; поставио си му међу, преко које не може пријећи.
6. Одврати се од њега да почине докле не наврши као надничар дан свој.
7. Јер за дрво има надања, ако се посијече, да ће се још омладити и да неће бити без изданака;
8. Ако и остари у земљи коријен његов и у праху изумре пањ његов,
9. Чим осјети воду, опет напупи и пусти гране као присад.
10. А човјек умире изнемогао; и кад издахне човјек, гдје је?
11. Као кад вода отече из језера и ријека опадне и усахне,
12. Тако човјек кад легне, не устаје више; докле је небеса неће се пробудити нити ће се пренути ода сна својега.
13. О да ме хоћеш у гробу сакрити и склонити ме докле не утоли гњев твој, и да ми даш рок кад ћеш ме се опоменути!
14. Кад умре човјек, хоће ли оживјети? Све дане времена које ми је одређено чекаћу докле ми дође промјена.
15. Зазваћеш, и ја ћу ти се одазвати; дјело руку својих пожељећеш.
16. А сада бројиш кораке моје, и ништа не остављаш за гријех мој.
17. Запечаћени су у тобоцу моји пријеступи, и завезујеш безакоња моја.
18. Заиста, као што гора падне и распадне се, и као што се стијена одвали с мјеста својега,
19. И као што вода спира камење и поводањ односи прах земаљски, тако надање човечије обраћаш у ништа.
20. Надвлађујеш га једнако, те одлази, мијењаш му лице и отпушташ га.

21. Ако синови његови буду у части, он не зна; ако ли у срамоти, он се не брине.
22. Само тијело његово док је жив болује, и душа његова у њему тужи.

Глава 30.

А сада смију ми се млађи од мене, којима отаца не бих био хтио метнути са псима стада својега.
2. А на што би ми и била сила руку њиховијех? у њима бјеше пропала старост.
3. Од сиромаштва и глади самоћоваху бјежећи на суха, мрачна, пуста и опустошена мјеста;
4. Који браху лободу по честама, и смреково коријење бјеше им храна.
5. Између људи бијаху изгоњени и викаше се за њима као за лупежем.
6. Живљаху по страшнијем увалама, по јамама у земљи и у камену.
7. По грмовима рикаху, под трњем се скупљаху.
8. Бијаху људи никакви и без имена, мање вриједни него земља.
9. И њима сам сада пјесма, и постах им прича.
10. Гаде се на ме, иду далеко од мене и не устежу се пљувати ми у лице.
11. Јер је *Бог* одапео моју тетиву и муке ми задао те збацише узду преда мном.
12. С десне стране устају момци, поткидају ми ноге, и насипају пут к мени да ме упропасте.
13. Раскопаше моју стазу, умножише ми муке, не треба нико да им помаже.
14. Као широким проломом навиру, и наваљују преко развалина.
15. Страхоте навалише на ме, и као вјетар тјерају душу моју, и као облак прође срећа моја.
16. И сада се душа моја ражљева у мени, стигоше ме дани мучни.
17. Ноћу пробада ми кости у мени, и жиле моје не одмарају се.
18. Од тешке силе промијенило се одијело моје, и као огрлица у кошуље моје стеже ме.
19. Бацио ме је у блато, те сам као прах и пепео.
20. Вичем к теби, а ти ме не слушаш; стојим *пред тобом*, а ти не гледаш на ме.
21. Претворио си ми се у љута непријатеља; силом руке своје супротиш ми се.
22. Подижеш ме у вјетар, посађујеш ме на њ, и растапаш у мени све добро.
23. Јер знам да ћеш ме одвести на смрт и у дом одређени свјема живима.
24. Али неће пружити руке своје у гроб; кад их стане потирати, они неће викати.
25. Нијесам ли плакао ради онога који бијаше у злу? није ли душа моја жалосна бивала ради убогога?
26. Кад се добру надах, дође ми зло; и кад се надах свјетлости, дође мрак.
27. Утроба је моја узаврела, и не може да се умири, задесише ме дани мучни.
28. Ходим црн, не од сунца, устајем и вичем у збору.
29. Брат постах змајевима и друг совама.
30. Поцрњела је кожа на мени и кости моје посахнуше од жеге.
31. Гусле се моје претворише у запијевку, и свирала моја у плач.

Превео
Ђура Даничић

■

Трска (нej)

Џелаледин Руми Мевлана

Џелаледин Руми (1207–1273), познат и под именом Мевлана, највећи је песник персијског језика, а вероватно и целе исламске цивилизације. Оснивач је мевлевијског дервишког реда, чувеног по мистичним сеансама у којима се кроз екстатични плес остварује контакт са Богом, а које се не могу замислити без музичког инструмента „неј". Неј је заправо много више од обичног инструмента. Иако обликом подсећа на нашу тршчану фрулу, много је савршенији; потребне су године вежбања да би звук достигао неопходну суптилност. Неј је такође и симбол Мевланине поезије и мистичног искуства. Кад кроз њега пролази дах музичара у трансу, и инструмент и звук лишени су сваке материјалности, постоје само трептаји душе која у тим тренуцима саобраћа директно са својим демијургом. Чак и рупице на инструменту имају симболичко значење: оне су ране које евоцирају срце позлеђено жељом за спајањем и бол од одвајања.

Слушај трску, њен плач
Говори нам о растанку.

Откако су ме одсекли из трстика,
Од мога даха људи зајецају.
Желим срце растрзано изгнанством
Да му испричам бол своје жеље.
Сви они који су покидали првобитне везе
Трагају за тренутком сједињења.
Ја сам јецала у многим друштвима,
Другарица срећних и јадних.
Свако је веровао да ми је пријатељ, али у мом срцу,
Нико није потражио моју тајну.
Моја тајна није далеко од мог јецаја;
То је светлост невидљива оку.
Она је попут душе коју нико не види;
Али душа и тело нису скривени једно од другог.
Ватра је, а не ветар, звук трске.
Нестаје све што није обузела та ватра!
Ватра љубави је оно што пламти у трсци.
То је кључање љубави која куца кроз вино.
Повереник свих изгнаних љубавника,
Песма трске цепа наше велове.
То је отров и противотров;
То је утешитељ безумног љубавника.

Превео са француског и енглеског
Небојша Здравковић

Борба са духом унинија

Јован Касијан

[98]

Преподобни Јован Касијан рођен је 360. године, на територији данашње јужне Француске. У току живота боравио је у Витлејемском манастиру у Палестини, у Константинопољу код св. Јована Златоустог, у Риму... У египатској пустињи упознао је испоснике, чије је приче о подвижничком животу касније ставио на папир. Изузетно образован – говорио је грчки и латински – Јован Касијан је истовремено био и образац монашких врлина. Његови списи и поуке прави су бисери аскетске духовности. Из Прегледа духовне борбе *(одељак „Борба са осам главних страсти“) издвојили смо борбу са духом туге и борбу са духом унинија. Униније је нека врста духовне чамотиње, раслабљење душе и немоћ ума, клонулост у богослужењу и занемаривање подвижничког живота. На униније монахе наводе зли дуси да би их одвратили од разговора с Богом и изазвали мржњу према монашком завету.*

д) *Борба са духом туге*

99. У петој борби треба да избегнемо жалце свепрождируће туге. Уколико задобије могућност да овлада нашим срцем, она онемогућава Божанствено сагледавање. Суновративши душу са висине светог расположења, она је раслабљује до краја и гуши, не дајући јој ни да молитве врши са обичном срдачном живошћу, ни да притиче читању свештених књига (као духовном оружју и леку), ни да буде мирна и кротка са братијом, док је према обавезним делима послушања чини нетрпељивом и ропћућом. Лишивши је сваког здравог расуђивања и помутивши јој срце, она је чини избезумљеном и опијеном, те је скрушава и дави погубним очајањем.

100. Стога смо, уколико желимо да се законито трудимо у подвизима духовне борбе, дужни да са подједнаком пажњом лечимо и ову болест. *Као што мољац* [нагриза] *одећу, и црв дрво, тако и туга човеку изједа срце* (*Прич.* 25,21), тако јасно и одређено Божански Дух изражава силу опасне и погубне страсти. Као што одећа коју су изјели мољци више нема никакву вредност, нити је прикладна за часну употребу, и као што дрво које су изгризли црви више није за грађу или за украс ма које грађевине, макар и осредње, већ заслужује да буде одложено ради спаљивања огњем, тако и душа коју прождиру угризи свеуништавајуће туге више није прикладна за првосвештеничку одећу, тј. миро Духа Светог, које силази са неба најпре на браду Ааронову, а затим на скуте његове, као што је речено у пророштву светог Давида: *Као добро уље на глави, које се стаче на браду, браду Ааронову, које се стаче на скут од хаљине његове* (*Пс.*132,2), нити за грађење и украшавање духовног храма чији је темељ поставио Павле, премудри архитекта, говорећи: *Јер сте ви храм Божији и Дух Божији живи у вама* (*1.Кор.* 3,16), за чију изградњу се користе дрва која описује невеста у *Песми над песмама*, говорећи: *Греде су нам у кућама кедрове, даске су нам од кипариса* (*Песм.* 1,17). Ето, какве врсте дрвећа се изабиру за храм Божији: оне су и угодног мириса и не труле, како не би подлегла кварењу услед старости, нити гњилости од црва.

101. Понекад та болест има обичај да се рађа од претходних страсти, од гнева, похоте, или грамзивости, тј. кад неко у уму изгуби наду да ће их задовољити делима или стварима по њиховим врстама; понекад се рађа без икаквих видљивих разлога који би могли да нас баце у ту пропаст, тј. по дејству лукавог непријатеља, при чему нас изненада захвата таква жалост да са уобичајеном љубазношћу нисмо способни да примимо чак ни особе које су нам најдраже и најпотребније (и све што нам оне тада буду рекле ми ћемо сматрати неумесним и непотребним, те им нећемо дати никакав љубазан одговор, будући да су све поре нашег срца испуњене горчином жучи).

102. Тиме се најјасније показује да се жалци жалости у нама не подижу увек због кривице других, него више због наше сопствене [кривице]: ми сами у себи носимо узроке свих жалости, тј. у семенима страсти која, чим нашу душу ороси киша искушења, одмах избијају у својим младицама и плодовима. Нико се никад не принуђује на грех (чак и ако рђав пример других побуђује на грех), већ [човек] у своме срцу има сакривену грађу одређеног греха. И никако не треба веровати да човек, на пример, изненада прима страст срамне похоте (не поседујући је раније), тј. када погледа на лепу жену и када буде поражен њеном лепотом. Напротив, треба сматрати да ју је он пожелео стога што је гледање на њу само изнело на видело болест која се скривала у унутрашњости. Због тога ми првенствено треба да се побринемо око очишћења својих страсти и исправке својих осећања и расположења.

103. Постоји још једна врста туге, и то најрђавија, која у душу која је сагрешила не полаже намеру да исправи живот и да се очисти од страсти, него – најпогубније очајање. Она Каину није допустила да се покаје после братоубиства, ни Јуди да после издаје потражи средства исправљања. Напротив, она га је, кроз очајање које је саветовала, навела на самоубиство.

104. Туга за нас може бити корисна само у случају када је примамо, будући покретани или покајањем због грехова или ватреном жељом за савршенством, или сагледавањем будућег блаженства. О њој и блажени Павле говори: *Јер жалост која је по Богу доноси покајање за спасење, за које се не каје; а жалост овога света доноси смрт* (*2.Кор*. 7,10).

105. Међутим, та туга, која доноси покајање за несумњиво спасење јесте послушна, срдачна, смирена, кротка, пријатна и трпељива, будући да произлази из љубави према Богу. Из жеље за савршенством она се неуморно простире према телесном самозлопаћењу и скрушености духа, али истовремено некако остаје радосна и жива због наде на напредак, услед чега задржава сву пријатност срдачности и благодушности, носећи у себи све плодове Духа Светога које набраја апостол: *А плод Духа јесте: љубав, радост, мир, дуготрпљење, благост, доброта, вера, кротост и уздржање* (*Гал*. 5,22). Туга, пак, овог света јесте крајње ропћућа, нетрпељива, груба, пуна одбојне свадљивости, бесплодне жалости и погубног очајања. Онога кога обузме, она расејава и одвлачи од сваког занимања и спасоносног старања о самом себи. Она не само да пресеца дејство молитве, него и пустоши све наведене духовне плодове које обично омогућује *жалост која је по Богу*.

106. Због тога сваку тугу која се не прима или ради спасоносног покајања, или због ревности за савршенством, или због жеље за будућим добрима треба као светску и смртоносну одсецати и сасвим избацивати, заједно са духом блуда, среброљубља и гнева.

107. Ову најпогубнију страст моћи ћемо да изагнамо из себе уколико своју душу непрестано будемо занимали духовним поукама, оживљавајући је и подижући је надом и сагледавањем будућег блаженства. На тај начин ми можемо да савладамо све врсте туге: и ону које произилази из претходног гнева, и ону која долази од губитка прихода и подношења штете, и ону која се рађа од нанесених нам увреда, и ону која произилази из неразумног душевног растројства, и ону која нас баца у смртно очајање. Увек се радујући због сагледавања вечних будућих добара и пребивајући непокретно у таквом расположењу, ми нећемо падати духом у непријатним околностима, нити узносити у пријатним, гледајући и на једне и на друге као на ништавне и брзо пролазеће.

(*Ради смиривања духа туге читај још у 7. одељку избор из светог Касијана – о борби са невољама и напастима*).

ђ) Борба са духом униниjа

108. Као шеста, предстоји нам борба са страшћу коју ми можемо назвати униниjем, чамотињом или срдачном сетом. Она је сродна тузи и њу особито трпе монаси који странствују по пустињама. Она је најнепријатнији непријатељ оних који пребивају у усамљености. Она сваког монаха узнемирава нарочито око шестог сата (у дванаест сати по нашем рачунању времена, односно у подне) као нека грозница која у одређене сате напада болесну душу са својим растројавајућим дејствима. Неки старци (Евагрије, I том, стр. 631), називају је подневним демоном, о коме се говори у 90. псалму.

109. Напавши на бедну душу инока, униније рађа ужас према месту [на коме пребива], одвратност према келији и презир према братији која живе са њим, или на мањој удаљености од њега, представљајући их лењивим и сасвим недуховним, док њега самог разлењује и одвраћа од дела којима се обично занима у свом обиталишту. Оно у њему слаби вољу да седи у келији, не допушта му да приступа читању, нагони га да уздише и да се жалости што је толико времена проживео без имало напретка и што није стекао никакав духовни плод, те му саветује да тугује због тога што остаје у пустом месту иако би могао да управља другима и да многима доноси корист, и стога што никога није васпитао и што никога својим поукама и учењем није духовно родио. Затим му оно хвали манастире који се налазе далеко од њега, представљајући места на којима се они налазе као много кориснија за духовно напредовање, будући да могу више да потпомогну спасење, док општење са тамошњом братијом приказује као најпријатније и духовно назиђујуће. Насупрот томе, место на коме се он налази представља као неподношљиво, напомињући му да од братије која ту пребива нема никакве поуке, док све нужно за одржавање тела добија са огромним трудом. На крају, оно усамљенику наговештава да неће моћи да се спасе уколико остане на том месту, те да ће ускоро погинути уколико не остави келију и уколико се одмах не пресели на неко друго место. После тога, око петог и шестог часа оно његово тело доводи до такве немоћи и до такве изгладнелости да му се чини као да је исцрпљен и изморен од дугог путовања и најтежег труда, или као да је поднео дводневни или тродневни пост без икаквог поткрепљивања храном. И ето, он се у немиру обазире тамо-амо, уздише због тога што му нико од братије не долази, често улази и излази из келије, и посматрајући сунце има утисак да споро тече ка заласку. У таквој неразумној сметености ума он као да је обавијен мраком, те постаје неспособан за било какво духовно делање. Он почиње да мисли да се од такве напасти не може избавити уколико не посети неког од братије, или уколико се не утеши сном. Ту тај разорни дух почиње да му износи да треба да учини неопходне посете братији, или да посећује болне који се налазе у близини или далеко. Он му, такође, убацује [помисао] да је дужан да пронађе неке рођаке или рођакиње и да их почешће посећује, те да би било велико дело побожности уколико би неку благочастиву жену, која је се посветила Богу и која је лишена сваке помоћи од родбине, почешће посећивао и доносио јој све што јој је потребно, будући да се њени сродници не старају о њој. [Он му подмеће закључак] да се треба више трудити у делима благочастивости те врсте, док је седење у келији бесплодно и не доноси никакав напредак.

110. Тако се узнемирава бедна душа, заплетена у непријатељске замке све док се монах, изморен духом униниjа, или баци у постељу, или напусти келијско затворништво, иштући избављење од напасти у посети некога од братије. Међутим, та посета, коју он у садашње време користи као лек, у рукама његовог противника убрзо постаје средство које изазива још

веће растројство. Јер, непријатељ ће још чешће и снажније нападати онога ко му, као што је на делу дознао, одмах, чим започне борба, окреће леђа, те своје спасење не очекује ни од победе ни од супротстављања, него од бекства. Он ће, наиме, мало по мало напуштајући келију, почети да заборавља на главно дело свога звања које се састоји у стремљењу према божанственој, свепревазилазећој чистоти, која се може постићи једино у свагдашњем безмолвном пребивању у келији и у непрестаном божанственом поучавању. Тако, на крају, војник Христов бежи од своје борбе, заплиће се у светска дела и више није угодан Војводи (*2.Тим.* 2,4), коме је обећао служење.

111. Блажени Давид је веома прекрасно изразио све штетне последице те болести у следећем стиху: *Задрема душа моја од унинија* (*Пс.*118,28). И заиста, у то време спава душа, а не тело. Јер, рањена стрелом ове разорне страсти, душа заиста постаје поспана за сва стремљења према врлини и за праћење својих духовних осећања.

112. Према томе, истински војник Христов, који жели да се законито подвизава у борби за савршенство, треба да се стара да и ову болест изагна из скривница своје душе. Он и против тог најнеумеснијег духа унинија треба да се смело наоружа супротстављањем, како не би пао ни од рањавања стрелом сна, нити као бегунац иступио из затворништва своје келије, чак ни под оправданим изговором благочашћа.

113. Јер, онога кога почне да савлађује са било које стране, он оставља да пребива у келији без икаквог успеха, начинивши га лењивим и безбрижним, те га изгони напоље и чини скитницом и лењивим за свако добро дело, присиљавајући га да постојано обилази келије братије и манастире, и да ни о чему другом не помишља осим о томе где и под којим изговором да нађе себи прилику да обедује следећи пут. Јер, ум лењивог ни о чему другом не мисли осим о храни и о стомаку. Сревши негде пријатеља у неком мушкарцу или жени, који обамиру у истој хладноћи, он се уплиће у њихова дела и потребе. Мало по мало ухвативши се у замку таквим занимањима која су штетна за његову душу, и као обавијен змијиним загрљајем, он се већ више никада неће моћи одвојити од њих, нити се обратити ка напуштеним делима ранијег звања.

114. Дух унинија у нама, пре свега, изазива лењост, одвраћа нас од делања и учи беспосличењу. Стога је главно дејство против њега: не попуштати и седети за делом. У том погледу ми, као лекарски рецепт против унинија, можемо примити оно што је свети Павле Солуњанима писао о труду: *Али вас молимо, браћо... да се усрдно старате да живите мирно, и да гледате своја посла, и да радите својим сопственим рукама* (*1.Сол.* 4,10-11). Он каже: *живите мирно,* тј. пребивајте безмолвно у својим келијама како од разних прича (од којих не може да се сачува онај који празно лута тамо-амо) не би изгубили свој унутрашњи мир, те почели и другима да причињавате немир. Он затим каже: гледајте *своја посла*, тј. немојте се, заносећи се радозналошћу, старати да сазнате дела света и да испитујете понашање друге братије како се уместо бриге о сопственом исправљању и ревновању за стицање врлина не бисте навикли да своје време проводите у осуђивању и клеветању братије. И још он каже: *радите својим сопственим рукама*, тј. седећи у келији, прионите на рукодеље. Тиме је он одсекао саму могућност онога што је раније одбацивао. Онај ко воли да седи за послом нема кад да шета тамо-амо, да истражује туђа дела, да се уплиће и суди о њима. У другој посланици истим Солуњанима он овоме додаје: *Заповедам вам пак, браћо, у име Господа нашега Исуса Христа, да се клоните од свакога брата који живи неуредно, а не по предању које примише од нас* (*2.Сол.* 3,6). Овде он већ не моли, него заповеда, и то не про-

стим речима, него именом Господа нашега Исуса Христа. Тиме он даје да разумемо да је та заповест обавезна. Из даљих речи се види да је то заповест о труду. Онога ко га избегава не треба примати у хришћанску заједницу. Према томе, он заповеда да се удаљавамо од оних који не желе да се труде. Њих треба да одсецамо као удове који су повређени поквареном леношћу, како болест нерада, како смртоносна зараза, не би прешла и на здраве удове тела. И у реченоме већ постоји силна побуда на трудољубље. Њу, међутим, он још више појачава пружајући им себе као пример који треба да подражавају (*2.Сол.* 3,7). Он каже: живећи код вас, ми нисмо *забадава јели хлеб* (*2.Сол.* 3,8), премда и Господ заповеда *да они који јеванђеље проповедају од јеванђеља живе* (*1.Кор.* 9,14). Када ни онај ко је проповедао јеванђеље и извршавао тако високо духовно дело није примао храну на дар, шта ћемо рећи у оправдање своје лењости ми којима није наложена никаква проповед речи и који немају никакву другу бригу осим старања о сопственој души? Са каквом надом се ми осмељујемо да у лењости на дар једемо хлеб, кога изабрани сасуд, задужен бригама о проповеди јеванђеља, себи није дозвољавао да једе без труда својих руку? Да се, уосталом, не би показало као да је његов сопствени пример једини, те да се не предлаже као образац за подражавање свима, апостол наводи да су тако поступали и сви који су били с њим. Наиме, Сила и Тимотеј, који су то писали с њим, бављаху се истим трудовима. Да ко не би помислио да се уклони од подражавања његовог примера (представљајући да су они сви радили ћутећи, немајући намеру да дају пример који и нас обавезује на труд) он каже да су, имајући власт да не раде, радили да би себе дали њима за пример, *да би се угледали на нас* (*2.Сол.* 3,9). Он као да каже: „Ако заборавите разумно учење, које често улази у ваше уши, барем задржите у сећању наше примере, који су представљени вашим очима." Најзад, после толиких убеђивања, апостол у односу на њих већ не употребљава савет учитеља или лекара, него ауторитет апостолске власти, говорећи: *Ако неко неће да ради, нека и не једе* (*2.Сол.* 3,10)! То је пресуда против могућих и предвидљивих презирача ове заповести, изречен са седишта апостолског суда.

115. И у *Посланици Ефесцима* апостол је о истом труду писао, говорећи: *Крадљивац нека више не краде, него боље нека се труди да ради својим рукама оно што је добро да би имао давати ономе коме је потребно* (*Еф.* 4,28). И у *Делима апостолским* налазимо да он не само учи, већ и дела. Дошавши у Коринт, он није желео да се задржи нигде другде осим код Акиле и Прискиле, који су били мајстори заната којим се и он обично занимао, са очигледном намером да ради заједно са њима (*Дап.* 18,1-3). Осим тога, када се, пловећи у Јерусалим, зауставио у Милету, он је послао у Ефес да дозову презвитере Ефеске цркве. Дајући им поуке како да у његовом одсуству управљају Црквом Божијом, он је рекао да ни новаца, ни одеће од њих није тражио. Напротив, његовим потребама и потребама оних што беху с њим послужиле су његове сопствене руке. И он је то чинио ради тога да би показао да се тако треба трудити, помажући онима који немају и сећајући се заповести самог Господа, тј. да је *блаженије... давати, него примати* (*Дап.* 20,33-35). Дајући пример трудољубља, он уједно поучава да је боље помагати потребитима од онога што је стечено знојним трудом, него од онога што је неким другим путем дошло у наше руке. Монах који тако делује биће украшен двоструком врлином: одбацивањем свих ствари стећи ће савршено сиромаштво Христово, а својим трудом и расположењем показаће дарежљивост богатог, поштујући Бога својим праведним трудом, и приносећи му на жртву од плодова своје правде.

116. Египатски оци никако не дозво-

љавају монасима, а нарочито младима, да буду без посла. Напротив, ревношћу према труду они мере стање срца и брзину напретка у трпљењу и смирењу. Они ништа не примају од исхране за своју употребу, него од својих трудова хране братију која долази и странце, и шаљу у места Ливије која су сиромашна због неплодности и глади. Они чак и у градовима онима који страдају у прљавим тамницама достављају велике количине хране сваке врсте, верујући да таквим пожртвовањем од плодова својих руку приносе пријатну жртву Господу. О том предмету древни египатски оци су створили изреку: монаха који ради искушава један демон, а онога који пребива у лењости напада безбројно мноштво.

117. Почевши да живим у пустињи, ја сам ави Мојсију (Ливијском, коме припадају 1. и 2. *Књига разговора*) рекао да сам јуче био потпуно раслабљен недугом униније и да сам га се ослободио тек кад сам отишао ави Павлу. „Не, ти се ниси ослободио од њега – рекао ми је он – него си му се предао и покорио. Јер, он ће те још силније нападати као кукавицу и бегунца, видевши да си у првој борби допустио да будеш побеђен и да си одмах побегао са бојног поља. Стога треба да решиш да други пут ступиш у борбу са непријатељем и да одбијаш његове ватрене нападе, побеђујући га трпљењем и супротстављањем, а не напуштањем келије или погружавањем у сан.“ Тако се на опиту показало да не треба бежати од напада униније, избегавајући борбу са њим, већ да га треба побеђивати храбро му се супротстављајући.

Превели са руског
хиландарски монаси

■

Песничка меланхолија у послесредњевековној поезији

Р. Клибански, Е. Панофски, Ф. Саксл

Студија о песничкој меланхолији с краја средњег века преузета је из књиге Сатурн и Меланхолија. *Три аутора светског гласа, чија ерудиција покрива скоро све области људског умовања – од науке и медицине, преко алхемије и астрологије, па све до поезије, филозофије и уметности, у њој се баве меланхолијом – темом која задире у срж цивилизације и људског срца. Посебну вредност дела чине оригиналне и непревазиђене иконолошке анализе Ервина Панофског. Из студије о поезији види се како је појам меланхолије прерастао научно-медицински домен, проширио се на тзв. лепу књижевност и добио нова значења. Од некадашњег темперамента и болести, меланхолија се претвара у привремено и субјективно душевно стање, од суморне апатије у сетно уживање. Два њена нова вида, медитативно повлачење и стање појачане самосвести прибавиће јој извесну уметничко-филозофску конотацију, тако да је, у датом историјском тренутку, свако ко држи до себе морао да буде меланхоличан.*

1. Меланхолија као субјективно расположење у поезији са краја средњег века

Постоји грана еволуције речи „меланхолија“ која је, током епоха, постала синоним за „безразложну тугу“. „Меланхолија је убрзо почела да значи привремено стање душе, осећање утучености које је Роберт Бартон[1] (противећи се ширењу тог термина) дефинисао као „пролазно меланхолично расположење“, насупрот „меланхоличном темпераменту“ или „болести меланхолије“.

Тако за некога можемо рећи да је „данас био меланхоличан“, што је у средњем веку било незамисливо; штавише, придев „меланхоличан“ могао је, померањем значења, не само да означи особу, него и предмет који изазива такво расположење, тако да се могло говорити о меланхо-

личним просторима, о меланхоличној светлости, о меланхоличним нотама или меланхоличним пејзажима. То је преображај до којег, разуме се, неће доћи у медицинским или научним списима, него у одређеној врсти литературе која се трудила пре свега да посматра и представља човекову осетљивост као нешто што има вредност по себи – то јест, у лирској поезији, у наративној поезији, као и у романима у прози. Реч „меланхолија", коју све чешће срећемо у популарним списима са краја средњег века, брзо је нашла своје место код писаца лепе књижевности, који су је преузели како би дали боју својим описима склоности и стања духа. Присвајајући је, ти писци су изменили и померили значење појма меланхолије, пореклом из домена патологије, тако да се она постепено везивала за идеју мање-више пролазног „расположења". Тако је, напоредо са научним и медицинским значењем у правом смислу, та реч стекла још једно значење, које можемо назвати „песничким". То значење створило је сопствену историју; онога тренутка када је утврђено, нашло је своје место у свакодневној употреби, какво ниједан други термин из езотеричног језика науке никада није успео да нађе.

То, разуме се, не значи да су два изворна значења речи меланхолија – меланхолија као болест и меланхолија као темперамент – потпуно нестала из књижевности и свакодневне употребе. Писци лирске љубавне поезије, на пример, наставили су да користе реч меланхолија као синоним за лудило, и на портретима је „меланхолија" увек чувала смисао сталног расположења. Међутим, традиционална употреба, осим у научним списима, све је више тежила дефиницији меланхолије као субјективног и пролазног расположења, све до тренутка када ју је коначно заменила нова „песничка" дефиниција, која је постала уобичајено значење тог термина у модерној мисли и говору.[2]

Чак и код Бокача (посебно *Нинфале Фиесолано*) наилазимо на изразе попут:

...pella maninconia e pel dolore
ch'i' sento, che m'offende dentro il core.
Кроз меланхолију и бол које осећам, што ми срце рањавају изнутра;

...ove quel giorno dal padre aspettato
era stato con gran maninconia.
Онога дана отац га је чекао са великом меланхолијом;

...malinconoso e mal contento.
Меланхоличан и незадовољан;

...caendo la sua amante aspra e selvaggia
e che facea lui star malinconoso.
Бојећи се своје љубавнице, жене грубе и дивље
која га је чинила меланхоличним.

Сви ови изрази указују на то да се меланхолија овде не схвата ни као болест ни као стално расположење, него као душевно стање, као сасвим привремено расположење. Тек неко време потом дошао је ред на француску књижевност да на исти начин употребљава „субјективно" значење меланхолије; назив „меланхолија" почео је да означава истовремено бригу коју неко има и бригу коју изазива код других, док је глагол *mérencolier* постао синоним за *attrister* – растужити: што се тиче придева *mélancolique,* или чешће *mélancolieux*, он је већ примењиван једнако на особе које осећају меланхолију као и на околности које то осећање стварају. „Кад човек заспи без икаквог незадовољства или меланхолије", можемо да прочитамо, на пример, у једној причи Луја XI; уосталом, љубавна књижевност одвела је то значење тако далеко да је почела да говори о „ситним меланхолијама" како би описала „љубавне препирке". „Размеланхолисати се" значило је „растужити се" или „бити опхрван тужним мислима", а придев „меланхоличан" могао је једнако

описивати расположење неког тужног и мрзовољног бића („био је меланхоличан и срдит" или „Александар је меланхолично размишљао о својим губицима") као и поглед помахниталог пса („бесни пас гледа искоса и меланхоличније него обично"), утисак који је изазвала ноћ или расположење које је изазвао неки „тужан" предмет. „Обузела ме је велика меланхолија", уздише једна од заљубљених јунакиња *Стотину балада о љубавнику и дами* Кристине де Пизан, пошто верује да ју је витез који јој служи издао; када је реч о визионарском сну – што је уобичајени поступак у наративној поезији средњег века, који приповедач углавном уводи кад се нађе у самоћи у пољу – он се више не јавља под утицајем клонулости или јада који су обузели писца, него под утицајем „меланхолије".

У целој модерној европској књижевности, дакле, термин „меланхолија" (ван научног контекста) престао је да означава унутрашње својство и почео да означава „расположење" које се, у преносном значењу, могло односити непосредно на неживе предмете – понекад у једноставном и озбиљном смислу, као када удовица неког фирентинског патриција говори о меланхолији своје самоће, или када се пејзаж описује као „самотан и меланхоличан"; понекад у сентименталном и емоционалном смислу, као када Санацаро у *Аркадији* говори о лутањима пастира меланхоличних чела и речи; понекад весело и фриволно, као када Бојардо у *Заљубљеном Орланду* прича како је нека дама, разочарана пошто је провела досадну ноћ са својим удварачем, целога дана остала „меланхолична и ћутљива"; понекад, коначно, на вулгаран и циничан начин, као када болесни каноник пише свом пријатељу: „Али, ако неко мисли да сам ја на прагу смрти, нека ме само Бог стави на искушење тако што ће ми послати неко девојче, па ће се видети колико сам, уз њену помоћ, спреман да растерам меланхолију."

2. „Дама Меланхолија"

Померање смисла речи „меланхолија" везано је за процес који је крајем средњег века тежио да постане општи, када су езотерично и научно схватање сведени на ниво популарне мисли и дискурса. Друга померања сличне природе омогућила су да се седам смртних грехова преобрази у „лудости", односно у обичне појединачне особине, довеле до тога да се код грађанина развије тронут поглед на сељачке муке и дивљаштво природе и подстакле човека да стварност видљивог света посматра кроз опсену перспективе. Штавише, примајући психолошки садржај појмова који су се у почетку односили само на ментална стања, меланхолија је наследила и њихову фигуративну представу. То је, дакле, истовремено нешто попут елемента дискурса и живог лика који говори и чији је портрет чак могуће насликати, што ће представљати нову меланхолију у поезији XV века.

Дидактичка поезија средњег века, продубљујући методе које је наследила од касноримских аутора као што су Пруденције и Марцијан Капела, персонификовала је готово све што је било предмет људске мисли и осећајности. Међу тим персонификацијама су се, наравно, налазиле и оне које су отеловљавале патњу душе – ликови као што су „Брига", „Подозрење", „Очај", и пре свега „Туга". Пошто је уобичајена употреба све више тежила да изједначи садржај тих појмова са „меланхолијом", нимало не изненађује да је и термин „меланхолија" био предмет персонификације. У *Нади или Утеси три врлине*, коју је 1428. написао Мајтор Ален Шартије, краљевски писар Шарла VI, срећемо „Даму Меланхолију" која, како по улогама које су јој дате, тако и по физичком изгледу веома личи на „Тугу" која је скоро две стотине година раније описана у *Роману о ружи*. Баш као и „Туга" Гијома де Лориса, „Дама Меланхолија" Алена Шартијеа пружа застрашујући призор: бледа је, мрша-

ва, јадно одевена или у ритама; овакав опис употребљен је за „Меланхолију“ и у роману краља Ренеа Анжујског (умро 1480) *Срце од заносних љубави*, који нам је представља као „високу старицу, рашчупану, мршаву и збрчкану“.

Та „Дама Меланхолија“, наравно, није обична копија „Туге“, пошто је писац значајно изменио изворни модел. „Туга“ има извесна својства којих је „Дама Меланхолија“ лишена, и обрнуто, „Дама Меланхолија“ поседује црте које „Тузи“ недостају. На пример, „Туга“ из *Романа о ружи* – лик који нимало не указује на суморност и апатију, него описује махнитост и очајање – има нашминкано лице избраздано сузама; са своје стране, „туробна и замишљена“ Меланхолија краља Ренеа греје се поред ватре „тако слабе да би и мачка с тешком муком на њој опекла реп“ и њена замишљеност је тако дубока да се никако не може отргнути од својих мисли. „Дама Меланхолија“ Алена Шартијеа одликује се „пути боје земље и олова“, „несигурним говором“, „отромбољеном усном“ и „погледом упртим у земљу“. И у једном и у другом примеру, очигледно, црте које „Меланхолија“ не дели са „Тугом“ позајмљене су из хуморалне патологије. Чак и „слаба ватра“, добро позната са илустрација календара, само је конструкција израђена на основу сталних атрибута *frigiditas*. Уобичајена употреба свела је меланхолију на пуко расположење. Али, од тренутка када је то расположење постало предмет персонификације, може се рећи да је меланхолија нашла све карактеристике које су од ње направиле видљиво отеловљење темперамента и болести, разликујући се од обичне „Туге“ (коју је краљ Рене, што је значајна ствар, сматрао за њену „врло блиску рођаку“) по томе што је у себи садржала нешто што је било више претеће, али и активније него туга. Та црта, уосталом, одговара драмској и психолошкој улози коју ће од тог тренутка имати персонификација меланхолије у наративној поезији.

Дело краља Ренеа (које пре тежи да удахне живот одређеној групи алегорија него да у алегорије преведе животно искуство) суштински је дескриптивно, а не сентиментално. Када јунак „Срце“ у пратњи свог штитоноше „Жеље“ залута у бедну колибу Меланхолије и замоли је да му донесе да пије и да једе, „Меланхолија“ му само да чашу воде из „Реке суза“ и корицу пшеничног хлеба „Тешке Муке“ – што је храна којом га и нешто касније поново храни; после тога „Срце“ падне у „тако тешке мисли“ да безмало умре од бола, али му сећање на његову драгану „Наду“ доноси неку утеху. У поступцима и моћима Меланхолије овде, дакле, нема ничега посебно драматичног или застрашујућег; остаје то што, у оквирима романа у којем је основни извор јунакове туге лош квалитет вина који му даје његова домаћица, јасно видимо обележја строго меланхоличне депресије.

Незавршена поема Алена Шартијеа, са своје стране, сведочи о тако јаком емоционалном искуству и тако великој способности да се то искуство преведе у драмске симболе и формуле, да песникове вербалне слике, насупрот онима из Реневог романа, по снази надмашују оно што приказују визуалне слике које је направио илустратор. По свом нимало сентименталном карактеру, окамењени описи у роману Ренеа Анжујског лако су могли бити приказани илустративним стилом тога времена, тако да минијатуре у чувеном Бечком рукопису, из којих избија очаравајући лиризам, представљају њихов природан превод у визуални језик. Ален Шартије, напротив, излагао је своје искуство меланхолије са драмском снагом која је увелико превазилазила не само могућности минијатуриста и дрворезаца његовог и следећег времена, него чак и најразличитија средства изражавања којима су располагали уметници XVI века. Тај феномен може се објаснити чињеницом да је Шартијеов опис добрим делом превод на поетски језик једне психија-

тријске аутодијагнозе, тако да налази одјек у често застрашујућим описима те болести у медицинској литератури. Песник јадикује над недаћама које су се сручиле на његову земљу. Најбољи су изгинули, села су опустошена, градови претворени у рушевине, знање уништено; где онда наћи неки разлог за живот? Прво поглавље те књиге рођене из бола почиње овим речима:

„Због те тужне и болне мисли која непрестано прожима моје срце и прати ме, и када устајем, и када идем на спавање, и која је узрок мојих дугих ноћи и мог несносног живота, тако сам дуго изнуривао и мучио свој сироти мозак, толико га притискао стотинама одвратних слика, да га више не могу користити за нешто сасвим друго што би ми донело радост или утеху... Када сам у том стању видео како ми прилази нека старица, сва неуредна по ношњи, а ипак равнодушна према томе, мршава, сува и збрчкана, бледе пути боје олова и земље, погледа упртог у земљу, несигурног говора и отромбољене усне. Прашњава и штрокава марама покривала јој је главу, а тело јој је било умотано у свечани огртач. Када ми је пришла, изненада ме је ћутке загрлила и пребацила преко мене свој несрећни огртач, стиснувши ме тако јако да сам осетио како ми се срце дроби у грудима као у менгелама; рукама ми је покрила очи и уши, тако да нисам могао ни видети ни чути. Тако ме је повела, несвесног и као непомичног, до станишта Слабости, где ме је предала у чељусти Ужаса и Болести. Чак и мој разум, тог младог матуранта који ме је пратио, час издалека, час изблиза, како је већ Бог хтео да ми удели његово друштво, чак је и њега успела да опије неким тако чудним и шкодљивим напитком, састављеним од беса и лудила, да је тај добри и вешти младић, који ми је у својој марљивости правио друштво и у кревету, сада је легао поред мене, изван себе и као обамро. И касније сам сазнао да се та старица зове Меланхолија, која мути мисао, суши тело, трује телесне сокове, слаби чула и води људе у болест и смрт. Због ње, према Аристотелу, најузвишенији духови, људи дубоке и изванредне памети, гледали су и још гледају како им се дух узбуркава и свест помрачује када се предају превише снажним и превише разноликим мислима. Тако сам, оковане душе и тела, бачен на најбеднију постељу, сувих уста и без апетита, остао да лежим неколико дана. Затим сам, после велике исцрпљености, дугог гладовања, горке патње и празнине у духу, док ме је Дама Меланхолија чврсто држала својим грубим рукама, осетио како ми се орган смештен у средишту главе, у области имагинације (коју неки називају 'фантазија') отвара, натапа течношћу и покреће."[3]

Упркос ономе што га везује за конвенционалну схему схоластичке поезије, овај опис местимично досеже безмало дантеовску сублимност. Не можемо замислити изражајнији симбол суморног духа од оног огртача несреће који својом загушљивом сенком обавија човека несвесног да га „предају чељустима Ужаса и Болести". Ова визионарска парабола мукевитог напада меланхолије потпуно је уклучила у себе „Тугу" коју су приказивале претходне песме; али је исто тако и сва прожета моћима евокације које имају традиционални описи меланхолије у психијатријској литератури, чији садржај је сачуван нетакнут.

Шартијеово дело представља, дакле, веома згуснуту синтезу свих традиционалних или узгредних описа меланхолије којима је писац имао приступа. Формални навод Аристотела у том смислу је посебно значајан, иако овде, према медицинској теорији, меланхолија „савршених и изванредних људи" није схваћена као њихово природно стање и нарав, него напротив, као плод „превише снажних и превише разноврсних" мисли.

Начело синтезе наставља да делује заобилазно, кроз књижевну персонификацију, у различитим представама меланхо-

лије које су приказиване кроз различита раздобља. Кад год се „Дама Меланхолија" појави у персонификованом облику, било да при том говори она, било да се неко њој обраћа, она представља, као у француским средњевековним романима, актуализовану верзију схватања рођеног из медицинске и научне традиције и преношеног тим путем, и управо томе ова фигура има да захвали то што је тако снажно опстајала. Величанствени монолог немачког барокног песника Андреаса Черинга, *Melancholey Redet Selber* (*Меланхолија говори лично*), добро илуструје то начело синтезе; овде, као и код Мајстора Алена Шартијеа, цео садржај научне традиције – од баналног страха до језивих халуцинација човека који замишља да је стаклени крчаг и плаши се да ће се небески свод срушити; од мизантропије, жеље за смрћу, способности да се поезија пише у стању лудила, све до мрачног лица, *facies nigra*, и погледа упртог у земљу – сви ти елементи се, дакле, заснивају на кохерентној слици, с том разликом што аутор сада може да уведе нови мотив којег француски песник с почетка XV века није могао бити свестан. Реч је о хуманистичкој идеји божанског беса или, да преузмемо Черингов израз, појму *des himmelschen Geites*:

Wann der sich in mir reget,
Entzünd ich als ein Gott die Herzen
schleunig an,
Da gehn sie ausser sich und suchen eine
Bahn,
Die'mehr als weltlich ist...

Кад се у мени узбурка,
Ја тада попут Бога нагло распалим срца,
И она тада излазе из себе и траже пут
Који није само земаљски...

Оно што важи за персонификације меланхолије у поезији у правом смислу речи, важи и за оне које припадају „иконологији", оној додатној грани књижевности која је себи поставила задатак да прикупи, проучи и направи систематичан попис свих *imagini di virtù, vitli, affetti, passioni humane* („слика људске врлине, порока, осећања и страсти") како би „беседници, проповедници, песници, сликари и цртачи" могли њима да се служе у својим песмама и сликама. Најславнија и најзначајнија иконологија, она коју је саставио Ћезаре Рипа, садржи једну „Меланхолију" на којој је лако, чак и без опипљивог доказа, препознати „Даму Меланхолију" оног типа који су користили Ален Шартије или краљ Рене. Аутор је, разуме се, изменио тип према свом нахођењу, и описује нам његове и најмање детаље:

Donna vecchia, mesta, & dogliosa, di brutti panni vestita, senza alcun'ornamento, starà a sedere sopra un sasso, con gomiti posati sopra i ginocchi, & ambe le mani sotto Il mento, & vi sarà a canto un'albero senza fronde, & fra i sassi.

Старица, тужна и погружена, одевена у просте крпе, без икаквог украса, седеће на камену, лактова наслоњених на колена, са обе шаке подупирући браду, и поред ње ће бити дрво без лишћа и унаоколо камење.

Овај сликовити опис, који у свом тумачењу наглашава емоционалну, моралну и интелектуалну страну, пре него психолошку или патолошку, оставио је снажан утисак на песнике и сликаре XVII века, и пружио могућност за плодну размену идеја међу сродним уметностима. Илустрација, верно пресликавајући текст, Меланхолију приказује као усамљен лик. Али, како би заиста постојала „слика", барокни укус изискивао је извесну напетост било у радњи, било у говору; тако се сликар Абрахам Јансенс радије вратио старој идеји „синкризе" (упоредног просуђивања) и „Меланхолију" супротставио персонификацији „Радости". Било му је довољно да консултује Рипину *Иконологију* под

одељком „Allegrezza", па да тамо поред приказа тог лика нађе управо опис који је тражио; одиста, друсна девојка украшена венцима која у рукама држи златни пехар и крчаг са вином, на слици из 1623. године која илуструје лик „Allegrezza", још и боље одговара Рипином опису лика „Allegrezza" него што она бедно одевена несигурна старица која је малаксала под „дрветом без лишћа" одговара опису „Меланхолије". Када је реч о овом другом лику, одиста, Јансенс се удаљио од Рипе на јединoм месту у опису на којем се писац удаљава од традиционалног типа фигуративног представљања. Јансенсова Меланхолија наслонила је главу на само једну руку, а не на обе, како каже текст. Ту налазимо изванредан пример упорног опстајања фигуративне традиције, јер она овде остаје непосредно противречећи самом тексту који би слика требало да илуструје.

Године 1665. уведен је поетски пандан Јансенсовој ликовној „синкризи": био је то Филидоров *Дијалог између Меланхолије и Радости*.[4] Чак и ту увиђамо, кад у уводу читамо описе главних јунака док воде разговор, да су по својим телесним одликама непосредно пренесени из Рипе – једнако непосредно као што је то била и Јансенсова слика. „Једна (Меланхолија) је старица / одевена у прљаве рите / покривене главе / док седи на камену / под дрветом без лишћа / оборивши главу на колена." Што се тиче самог дијалога, он претпоставља познавање много важнијег дела, написаног тридесетак година раније: две Милтонове песме, „L'Allegro" и „Il Penseroso".

Овде се, међутим, дотичемо тако широког и сложеног питања, то јест, укупног питања меланхолије у енглеској књижевности, чији би потпуни опис умногоме превазишао наше амбиције на овом месту. Анализа „Ноћне школе", на пример, не само што би сама по себи представљала огроман задатак, него би нас одвела и у историју њених претходника. Ограничавамо се, дакле, на опис неколико црта које ће нам дозволити да опишемо енглески пут кроз традицију чији смо развој скицирали.

3. Меланхолија као појачавање самосвести

У Милтоновим песмама, као што њихови наслови указују, песник испољава савршено познавање италијанске традиције – његове песме ће, уосталом, имати значајног утицаја на касније писце – два саговорника, „Весељак" и „Замишљени", обраћају се „Радости" и „Меланхолији"; у њиховим речима налазимо тако јаке погрде и похвале да, иако сами темпераменти нису представљени као ликови који говоре, највећа живост лежи у њиховим описима.[5]

Упркос уводу, у описима, у целом низу нових и сјајних конотација (погледати одломак у којем се Меланхолија назива кћери Сатурна и Весте, или онај у којем је аутор пореди са „звезданом краљицом Етиопије", Касиопејом), гомила знакова Милтонову алегорију везује за традицију. Као и у опису Алена Шартијеа, Меланхолију прате персонификације нижег реда, а она сама показује известан број црта које с лакоћом препознајемо као оне које описује медицинска и научна литература: *facies nigra* („Под црном пути, под бојом мудрости"), крутост („неосетљива на све, попут мрамора"), суморан поглед упрт у земљу („обарајући ка земљи поглед пун тешких брига"), склоност ка усамљеничким и ноћним проучавањима („У поноћни час још се види моја светиљка / у некој самотној високој кули"), склоност ка пустињачком животу („И нека најзад у мојим годинама на заласку / пронађем спокој испоснице / кошуљу од кострети, ћелију са зидовима обраслим маховином"). Све то, међутим, код Милтона добија нови смисао. Име „Penseroso"[6] (а не „Melancolico" или „Afflitto") које је дато бранитељу

Меланхолије, указује на позитивну и, да тако кажемо, духовну вредност коју песник приписује лику Меланхолије, а у складу са старим правилом које тражи да победник у песничким препиркама буде онај ко „има последњу реч“, Меланхолија овде односи победу над веселим уживањем у животу. Док су „Дама Меланхолија“ из француских романа и Рипина „Malinconia“ биле ликови из кошмара и код читаоца изазивале страх и одбојност још веће, ако је то могуће, него оне које је изазивала њихова прамајка, „Дама Туга“, Милтонова Меланхолија је „од најбожанскијих“, и песма је глорификује као „богињу мудру и свету“, као „замишљену монахињу, побожну и чисту“. Тамо где је она прва била сва неуредна, бедно одевена или чак у ритама, друга је дотерана:

У наборима хаљине тамне
На којој скути раскошно лебде.

Док се Меланхолијина пратња раније састојала од „злокобних жена, Подозрења, Озлојеђености и Очајања“, она је сада окружена „Миром“, „Сталоженошћу“, „Спокојством“ и „Тишином“, а води је „Херувимска Контемплација“. То се исто тако запажа и у зачуђујућем начину на који се реинтерпретирају сами симптоми Меланхолије. „*Facies nigra*“ Меланхолије је само опсена наших чула, превише слабих да би могла издржати њен стварни изглед:

Лице ти небеско превише је сјајно
Да би очи људске поднети га могле:
И зато се оно нашем виду слабом
Јавља као црно, у боји мудрости.

Њен „(оборен) поглед пун тешких брига“ само је знак њене потпуне занетости – која је сушта супротност стању визионарске екстазе, заноса.

Очи подигнуте најпре у небеса
У погледу носе занету ти душу.

Са своје куле од слоноваче, Меланхолија може:

... од Великог Медведа да бди много дуже
Трисмегиста при том читајући помно,
Дух Платонов дозвати из сфере...
Да ми каже где су духови расути
Кроз ватру и ваздух, по води и земљи...

Али, осим ових описа, проналазимо и одјеке неког другог света, света који није ни свет пророчке екстазе, нити суморне медитације, него изванредно јаке сензибилности; свет у којем се благе ноте, пријатни мириси, снови и пејзажи мешају са тамом, самоћом, па чак и тугом, и кроз опозицију слатког и горког доприносе да човекова самосвест постане јача. Мелнахолик говори о уживању које му пружа призор месеца:

Залутали путник
На још неутртим стазама небеским.

Или још:

Из даљине чујем повечерја знак
Чији спори, тужни звук ми одјекује
На обали грдној где талас се ломи;
Или ако доба године не даје,
Тражим неко место скровито и тихо
Где угасла ватра по соби се шири
Као светлост мрачна
И где ме на радост подсећати неће
Ништа осим цврчка на огњишту згаслом,
Баршунастог гласа у напеву сненом...

А затим је ту и већ помињана Старост, у „кошуљи од кострети“ и у „ћелији са зидом обраслим у маховину“, а нарочито, песма славуја:

Од песама оних, јадиковки нежних
Што са чела ноћи сваку бору збришу.

Све то су „врло музикалне и врло меланхоличне“ ствари.

Овде се профилише управо „песничко“ меланхолично расположење модерних:

осећање које има два лица, које се непрестано храни самим собом, у којем душа ужива у сопственој самоћи, али управо кроз то уживање још јаче осећа своју усамљеност, неку врсту „радости без муке“, „суморне радости“, „тужне раскоши јада“, да преузмемо изразе драге Милтоновим наследницима. То модерно меланхолично расположење у суштини одговара појачаној самосвести, пошто је *ја* осовина око које се врти сфера радости и муке; оно је, такође, тесно повезано са музиком, која је сада подређена субјективним емоцијама. „Могу да прогутам меланхолију песме“, каже Жак, „као што ласица прогута јаје.“ Одиста, музика, која је одувек имала вредност лека против болести меланхолије, сада почиње да умирује, али и да храни то тако двосмислено слатко-горко расположење.

Ако је стапање ликова Меланхолије и Туге у XV веку повукло за собом и измену појма меланхолије у оној мери у којој јој је придодало одређену нијансу субјективности, такође је, заузврат, довело и до мењања појма туге, које је испунило обележјима као што су суморно премишљање, као и безмало патолошким танчинама. Ово тумачење могло је само унети изузетно сложену осетљивост у људску душу, у којој се субјективно и пролазно осећање обичне горчине повезало за медитативним повлачењем из света и са тугом – тугом која се граничи са болешћу – меланхолије у јаком смислу речи. Такође, у то време су глаголи *attrister* и *s'attrister* почели да се замењују глаголом *mérencolier* и *s' mérencolier*, а из њих изведени *mérencoliser* и *mélancomoyer* добили су значење „размишљати“ и „утонути у најцрњу медитацију“. Тој мешавини придружиле су се и све идеје традиционално повезане са меланхолијом и Сатурном – несрећна љубав, болест и смрт – тако да не изненађује што је Потиштеност, ново осећање рођено из синтезе туге и меланхолије, добило вредност посебне емоције коју је превише изоштрена самосвест претворила у трагичну (та свест је, у ствари, само корелат свести о смрти). Та нова меланхолија могла је или да буде предмет подробне дидактичке анализе, или да се излије у лирску поезију и музику; могла је да добије сублимне одлике одрицања од света или да изгори у најбаналнијој сентименталности.

Један аутор је негде почетком XV века већ јасно показао, и то на јединствен начин, везу између идеје смрти и појма меланхолије и самосвести. „Како нам долази спознаја“, пише Жак Легран у *Запажањима о смрти и Страшном суду*, „брига расте, и човек све више меланхолише што је истинитије и савршеније свестан свог стања.“ Неких стотину година касније, самосвест је тако добро асимиловала ту спознају да није било ниједног угледног човека који није био аутентично меланхоличан, или се барем није представљао као такав и у сопственим, као и у туђим очима. Чак и Рафаел, кога волимо да замишљамо пре свега као ведро и срећно биће, могао је неком од својих савременика изгледати као човек „занесен меланхолијом, попут свих оних који имају тако изванредан таленат“. Код Микеланђела је то осећање досегло такву дубину и снагу да је добило облик неке врсте самонаслађивања, мада је оно било натопљено горчином: „*La mia allegrezz'è la malinconia*“ („Моја је радост меланхолија“).

Међутим, ту се још није стигло до ступња у којем се свако могао цео препустити слатком наслађивању у меланхоличном расположењу као што му се, на пример, препуштао Милтонов јунак, или чак Лесингов Темплар: „А ако ми се допада да се осећам меланхолично?“ изјављује овај с хумором помешаним са тугом.[7] Под језивим притиском религиозних сукоба који су обележили другу половину XVI века, меланхолија не само што је остављала све дубље боре на лицу поезије (треба само да помислимо на Таса

или Самјуела Данијела), него је чак и одредила физиономију људи тога доба, као што сведоче испосничка, уздржана и строга, а ипак тужна лица ликова на „манијеристичким" портретима. У то прелазно доба, сама снага емотивне напетости преобразила је Меланхолију у неумољиву стварност пред којом су људи дрхтали као некада пред „суровом напасти" или пред „ђаволом меланхолије", и узалудно покушавали да је протерају уз помоћ хиљаду противотрова и лечења која су требала да донесу утеху. Имагинација, међутим, још није била у могућности да ту меланхолију преобрази у идеално стање, у суштини пријатно чак и ако је болно – стање које је, кроз стално обнављану напетост између утучености и одушевљења, потиштености и осећаја посебности, ужасавања од смрти и пренаглашене свести о животу, могло довести позориште, поезију и уметност уопште до обнављања виталности.

До тог ослобађања динамичких снага први пут је дошло у време барока; и, што је значајно, најзрелије плодове је донело у земљама у којима је напетост, која је хранила уметничко стварање, била најживља: у Сервантесовој Шпанији, где се барок раширио под гвозденом стегом нарочито строгог католичанства, а још и више у Шекспировој и Доновој Енглеској, где се утврдио насупрот протестантизму гордо сигурном у себе. Те две земље постале су, и остале, повлашћена сфера ове у правом смислу модерне меланхолије која је гајена сасвим свесно – „Шпанац обузет меланхолијом" дуго је био једнако легендаран колико и „Енглез обузет сплином". Управо у време када се шири велика поезија захваљујући којој је меланхолија нашла израз, родио се и онај прави модерни начин виђења који подразумева намерно негован хумор: та поза је, у то уопште нема сумње, представља корелат меланхолије. И меланхолик и хумориста хране се метафизичком противречношћу између коначног и бесконачног, времена и вечности – назовимо то како год хоћемо. И један и други показују ону нарочито црту да из тог осећаја противречности истовремено извлаче задовољство и бол. Меланхолик, пре свега, пати због противречности између времена и вечности; али управо док пати, он приписује позитивну вредност свом болу, *sub specie aeternitatis* (са становишта вечности), пошто има осећај да му његова меланхолија омогућава приступ неком делу вечности. Хумористи је, опет, први рефлекс да се осмехне на ту исту противречност, али убрзо презре свој смех, *sub specie aeternitatis*, зато што зна да је он сам једном заувек прикован за привремено. Тако схватамо лакоћу с којом је код модерног човека, свесног граница наметнутих његовом бићу, хумор постојао заједно са меланхолијом, том претераном самосвешћу. Штавише: сада човек и на саму меланхолију може имати хумористичан поглед и тако са већом снагом истаћи њене трагичне чиниоце. Али схватамо и то да је, од тренутка када је утврђен тај нови облик меланхолије, мондени позер њиме почео да се служи као лаким средством којим може маскирати празнину свог бића, тако се излажући ништа мање лаком подсмеху писаца сатира.

Тако, поред меланхоличног и трагичног лика Хамлета видимо како се појављује и комични лик „монденог меланхолика", попут Стивена који у *Every Man in his Humour* жели да научи меланхолију као што се учи нека игра или плес. „Имаш ли неку хоклицу да на њу поседнем своју меланхолију?... Рођаче, је ли добро овако? Јесам ли довољно меланхоличан?"[8] Али, најсавршенија синтеза дубоке мисли и песничке туге настаје када истински хумор уз помоћ меланхолије постане дубљи; односно, да искажемо исту идеју у другом смеру, када истинска меланхолија буде преображена кроз хумор – када се човек за кога смо на први поглед верова-

ли да је комични меланхолик, монден, у ствари покаже као трагични меланхолик, али довољно мудар да се јавно подсмева свом *Weltschmerzu* (свеопштој патњи), на тај начин стварајући оклоп који штити његову осетљивост.

У поређењу са Жаковим меланхоличним ликом, Милтонов „Penseroso" је истовремено огољенији и богатији. Огољенији, зато што се Милтон одрекао истанчане и сложене намере да сакрије трагично лице иза комичне маске; богатији, зато што је, као што смо видели, Милтон у једном јединoм лику објединио све видове меланхолије – екстатични и контемплативни вид, ћутљиви сатурновски тип као и аполоновски музикални тип, лик мрачног пророка и елегичног заљубљеника у природу – и стопио њихове различитости у јединствен портрет који једнако оставља утисак благости као и осећај претње. Тај портрет би, међутим, могао бити предмет даљих диференцијација, и то је задатак којем су се бројни писци посветили са много марљивости и упорности, посебно енглески аутори из XVIII века. „Оде Меланхолији", „Елегије" и глорификације уживања у меланхолији у свим разноврсним мањим облицима – као што су, на пример, контемплација, самоћа и тама – наставиле су, од Греја до Китса, да имају све више успеха; можемо пратити корак по корак начин на који је тај тип књижевности уводио, како у природу меланхоличног осећања тако и у његов предмет, значајан број нових разликовања и танчина. Верни старој опозицији између природне меланхолије и болесне меланхолије, аутори сада праве разлику између „црне меланхолије", схваћене као болесна депресија, и „беле меланхолије", у оном смислу у којем је схвата Гете: *„Selig, wer sich vor der Welt ohne Hasse verschliesst"* („Срећан је онај ко се затвори у свет без мржње"). Овај облик налазио је свој израз час у филозофској резигнацији, час у елегијској тузи, час у мелодраматичној страсти, где се увек на крају утапао у океан сентименталности. Садржај песама варирао је у зависности од важности коју је писац придавао темама равнодушности, смрти или болести живота, мада се у делу као што је Грејева *Elegy in a Country Churchyard* (*Елегија на сеоском гробљу*), где је нота главне емоције изведена тако оригинално и изражајно, те три теме складно комбинују.[9] Коначно, можемо видети како, у складу са новим естетичким теоријама „Сублимног", Милтонова „мека трава, свеже покошена" и „талас што се ваља" постепено уступају место „дивљем и романтичном" декору пуном мрачних шума, пећина, понора и пустиња. Поновно рођена готика, онако занесена средњим веком, тако је песничку сцену толико преоптеретила рушевинама, гробљима, гавранима у ноћи, чемпресима, тисама, костурницама и аветима – пре свега аветима суморних девица – да је једна група песника убрзо постала позната под именом „Школа ноћи и гробља" (*„Graveyard School"*). У песничком календару за годину 1763. налази се анонимна сатира насловљена *„To A Gentleman who Desired Proper Materials for A Monody"* („Господину који је желео одговарајући материјал за соло-песму") у којој су сви састојци пописани на веома забаван начин.

Лако можемо разумети то подсмевање ако имамо у виду да је у енглеској књижевности XVIII века – јединственом раздобљу у којем су се рационализам и сензибилност узајамно одбијали и привлачили – песнички израз меланхоличног хумора добијао све конвенционалнији облик, док је само осећање увелико тежило да отупи. Па ипак, у мери у којој су традиционални облик и садржај губили своје значење, било зато што су се преливали у бљутаву конвенционалност, било зато што су се дегенерисали у сентименталност, појављивала су се нова средства изражавања у којима није било ничега традиционалног, него су покушавала да рехабили-

тују озбиљни и дубоки смисао меланхолије. Истинска меланхолија, дакле, бежећи од декора украшеног рушевинама, сводовима и ходницима, сада почиње да кроз горак хумор филтрира касне списе Лесинга, или пак намерно фрагментарни стил Стерна, који је само симбол вечне трагикомичне непотпуности постојања. Она је приметна у областима духа које истражују Моцарт и Вато, областима у којима се стварност и привиђења, испуњење и одрицање, љубав и самоћа, жеља и смрт спајају, док се уобичајени израз мука и јада може испољавати само у циљу пародије.

Почетком XIX века, међутим, појављује се нов тип меланхолије који се рађа из оне необичне двојности између традиције која је истрошена и спонтаног, дубоко личног израза снажног појединачног бола – „роматичарска" меланхолија. Суштински „безгранична", у смислу да се није могла измерити нити дефинисати, та нова меланхолија није се задовољавала обичном клонулом контемплацијом саме себе, него је тежила да кроз чврстину непосредног разумевања и тачност прецизног језика открије средства уз помоћ којих ће се „остварити". Та сува и жива меланхолија коју је њена тежња ка вечности чинила, на неки нов начин ближом стварности, може се поистоветити са неким мушким обликом романтичарског *Weltschmerza*, насупрот много уобичајенијем женском облику, који је сада био сведен на савршено бљутаву сензибилност. Тако схватамо зашто је Китс у својој „Оди Меланхолији" као руком збрисао сваку конвенцију и рехабилитовао изворни смисао меланхоличне емоције тражећи је тамо где конвенционализму никада није пало на памет да је тражи. Баш као што је и Шекспир у чувеном сонету „Госпи мојој нек са сунцем не сравњују очи" (Сонет CXXX) побија свако хиперболично поређење старе лирске љубавне поезије како би закључио:

Неба ми, љубав је моја, пут сваке
  бескрајно важне,
Једнако оклеветана кроз
  успоредбе лажне.

Китс одлучним покретом одбацује уобичајени репертоар. Грозничав и будан, из свих својих чула и свога духа црпи оно чиме храни своју меланхолију, правећи од ње посуду која садржава блистави сјај стварања, и коју потом заиста може да „открије" и опише пуним богатством разноврсног речника, јер му само осећај пролазности и свест о сопственом болу дозвољавају да присвоји њихову смртоносну лепоту. И није случајно што се та нова меланхолија, која открива светилиште богиње меланхолије „у самом храму Среће" још једном враћа прецизности антитезе и ексцентричној митологији великих елизабетанаца.

Ако је *Weltschmerz* са почетка XIX века хранио велику трагичну поезију тога времена (на пример, Хелдерлиново дело) крај тога века дочекао је долазак разорног *Weltschmerza* Декадентних песника: то је болесни *Weltschmerz* који се храни сликама мање-више свесно позајмљеним из прошлости – прошлости која се посматра оком историчара. У једној својој веома лепој песми Верлен зазива „негдашње мудраце" и „древне рукописе", а у *Frau Marie Grubbe* Ј. П. Јакобсена наилазимо крају века својствену очајничку потрагу за уживањима, каква се приписује барокном добу. Чланови „тајног друштва" које бисмо могли назвати Заједницом меланхолика „имају веће срце и узаврелију крв", како каже Јакобсен. Они желе више, тежње су им веће, њихова жеља је луђа и ватренија од оне која тече венама обичних људи... али други, шта други знају о уживању помешаном са болом или очајањем?" „Али, зашто их називате меланхолицима, када они траже само световне радости и задовољства?" „Зато што је свака земаљска радост тако неухватљива

и пролазна, тако лажна и непотпуна... Питате ли се још зашто их називају меланхолицима, кад се свако задовољство, чим га досегнемо, претвара у гађење... када је свака лепота лепота која умире, свака срећа променљива срећа?"

Превела са француског
Александра Манчић

Напомене

[1] Роберт Бартон, *Анатомија меланхолије*, први део, став I, одељак I, пододељак 5: „Меланхолија. је или расположење, или темперамент. Као расположење, то је она пролазна меланхолија која долази и нестаје у баналним околностима у којима човек осећа бол, губитак, нелагодност, бригу, страх, тугу, страст или узнемиреност духа. У том неодређеном и неправом смислу, меланхоликом називамо човека апатичног, тужног, огорченог, спорог, нерасположеног, самотног, узнемиреног из било којег разлога, или незадовољног. Од меланхоличног расположења ниједно живо биће није заштићено. Меланхолија о којој ћемо расправљати по свом устројству је... хронична и стална болест, чврсто успостављено расположење... не променљиво, него устаљено."

[2] То, наравно, не мења ништа у вези са чињеницом да се у песничким описима меланхоличног расположења карактеристичне црте „*morbus melancholicus*" изнова појављују у персонификованом облику.

[3] Затим видимо како се „са леве, мрачне стране кревета" појављују три страшне прилике, „Подозрење", „Озлојеђеност" и „Очајање"; ово последње саветује несрећнику да се убије, наводећи му примере Катона, Митридата, Ханибала, Југурте, Нерона, Лукреција и Дидона. Узнемирена због те намере, „Природа" пробуди „Памет" из сна. Она отвара „Врата Памћења" на која улазе блиставе даме, „Вера" и „Нада"; „Нада" носи сидро уздања и ковчежић од чемпресовог дрвета из којег се, када се отвори, шири изванредан мирис утешних пророчанстава; после разговора између „Вере" и „Памети", као да долази до срећног расплета и прича се прекида.

[4] *Cf.* В. Бењамин, *Порекло немачке жалобне игре* (мада се уопште не помиње било каква веза између Рипе и Милтона).

[5] Ради поређења, овде на енглеском наводимо стихове Милтонове песме „L'Allegro" и Филидорове стихове на немачком:

Милтон:

Hence, loathed Melancholy, / Of Cerberus and blackest Midnight born, / In Stygian cave forlorn, / 'Mongst horrid shapes, and shrieks, and sights unholy, / Find out som uncouth cell, / Where brooding / Darkness spreads his jealous wings / And the night-raven sings; / There under ebon shades, and low-brow'd rocks, / As ragged as thy locks, / In dark Cimmerian desert ever dwell.

Склони се, грозна Меланхолијо, / Рођена од Кербера и мрачне Ноћи, / У некој самотној шпиљи Стикса, / Међу страшним облицима, крицима и призорима пакла! / Одлази, нађи неко скровито место, / Где Тмина над својим гнездом шири своја љубоморна крила, / И гавран ноћни крешти; / Ту, под сенком абоноса, у шпиљама стеновитим, / Оштрим као твоје коврџе, / Заувек остани у ноћи Кимеријанске пустиње.

Филидор:

Jetzt kenn ich dich / du Peindin meiner Preuden / Melankoley / erzeugt im Tartarschlund / vom dreygeköpfften Hund. / O, sollt ich dich in meiner Gegend leiden? / Nein, wahrlich, nein! Der kalte Stein / der blätterlose Strauch muss ausgerottet seyn / und du, Unholdin, auch.

Сада те познајем / непријатељице мојих радости / Меланхолијо / коју заче у дубинама Тартара / троглави пас. / О, како да те трпим крај себе? / Не, заиста не! хладна стена / дрво без лишћа мора бити ишчупано / и ти, Сурова, исто тако.

Показујући да Милтоново дело припада сасвим другачијој песничкој и иконолошкој традицији, одбацујемо претпоставку Лорда Конвеја према којој се он надахњивао Диреровом „Меланхолијом I". Ако треба да поставимо хипотезу о односима са ликовним уметностима, утицај слике надахнуте Рипиним текстом, као што је она Јансенсова, изгледа нам вероватнији.

[6] Изабравши тај наслов, Милтон је можда мислио на кип Лоренца де Медичија који је извајао Микеланђело и који је још од Вазаријевог времена био познат под именом „Penseroso".

[7] Лесинг, *Натан Мудри*, чин I, сцена V. Иронија коју показује Темплар према самом себи само је подругљив одјек осећања које је изражавао Микеланђелов страсни полет. Исто тако, платонистичка теорија о генију, на коју се позивају хуманисти, код Гетеа налази најелегантнији одјек:

Zart Gedicht, wie Regenbogen, / Wird nur auf dunkeln Grund gezogen. / Darum behagt dem Dichtergenie / Das Element der Melancholie. (Тужна песма, пут дуге на небу, / Тек на тамној позадини блиста. / Ето зашто ће геније песника / Уживати у меланхолији.)

[8] *Every Man in his Humour*, чин III, сцена I. Cf. А. Бибер, *Меланхолични Шекспир*. Други карактеристични пример, реченица: „Мораш се трудити да правилно једеш током оброка, да седиш са меланхоличним

изразом и да чачкаш зубе кад немаш шта да кажеш", чин I, сцена II, ред 55 и следећи.

[9] Што се тиче Грејеве *Елегије*, већ наслов указује на комбинацију три теме: „елегија" призива опште осећање *Weltschmerza*, „село" „повлачење из света", а „гробље" „тему смрти". Веза која се успоставља између те три различите идеје је, осим тога, појам бесконачности, који им даје сву дубину, што је Балзак величанствено изразио у *Сеоском лекару*: „Зашто људи уопште не могу да без дубоког осећања гледају било коју рушевину, чак ни ону најбеднију? Оне су за њих несумњиво слика несреће чији терет осећају на тако различите начине... Напуштено село наводи људе да помисле на животне јаде; ... животни јади су бесконачни. А бесконачност, није ли то тајна великих меланхолија?"

Ода меланхолији

Џон Китс

Џон Китс (1795–1821) је умро са непуних 26 година, несхваћен и презрен од стране ондашње књижевне критике; његове дугачке епско-наративне поеме, инспирисане грчком митологијом, нису биле по укусу „модерниста". Данас се сврстава у сам врх енглеског песништва. Највећу славу достигле су оде, настале између 1818. и 1820, међу којима је и „Ода Меланхолији". За Китса је меланхолија синтеза дубоке мисли и песничке туге. Он је негује као извор најнепосредније и најдубље спознаје света, јер се у меланхолији, и једино у њој, уједињују свест о пролазности и снажна субјективна емоција. То болно осећање пролазности изражено је нарочито у последњој строфи оде, где се меланхолија јавља у сржи најделикатнијих земаљских задовољстава: Лепоте, Радости, Блаженства.

Не иди до Лете, једић немој брати
Зарад отров-вина; твоје бледо чело
Беладона да такне ти немој дати,
Прозерпине то је зрно сласти зрело;
Од боба тисе не прави ниске дуге,
Не сме бити буба ил' мртвачка глава
Дух твој туробни; од сове мораш скрити
Све тајновите обреде твоје туге;
Сен ће сени прићи снено к'о да спава,
Будну патњу душе скроз ће потопити.

Кад меланхолија с неба те облива
К'о облак што сузе ронећ' изненада
На све те клонуле цветове се слива,
К'о априлски покров на зелен хум пада;
Тад јутарњом ружом напој тугу своју,
Или дугом морског таласа на жалу,
Ил' упијај раскошне божуре сјајне;
Ако срџба силна мучи љубу твоју,
Док траје, не пуштај њену руку малу
Нетремице гледај њене очи бајне.

С Лепотом што мрет мора она пребива;
И Радошћу чије усне збогом веле;

[117]

Близу болној Сласти која отров скрива
Што стално се ствара у устима пчеле:
У храму ужитка, под велом скривена,
Ту меланхолија светилиште има,
Видна само оном ко може смрскати
Зрно Радости језиком и непцима;
Његову ће душу заробит моћ њена,
Њен ће плен међу облацима постати.

Превео са енглеског
Новица Петровић

О мучном осећању постојања

Мен де Биран

Мен де Биран (1766–1824) је живео у најбурнијем периоду француске историје. Упоредо са врло успешном политичком каријером, живот је посветио филозофским промишљањима, у оквиру којих се посебно бавио питањима односа воље и свести, разума и Бога, физичког и психичког. Оснивач је филозофске дисциплине коју бисмо данас назвали индивидуална или субјективна психологија, а њену методологију – интроспекција, тј. самопосматрање. Крхке физичке конституције, деликатног здравља и непрестано опхрван суморним мислима, овај филозоф воље је сам себи био непресушни извор сазнања. Своја запажања уредно је записивао од 1817. до 1824. у дневник коме је дао наслов Термометар и барометар дневних збивања. *То је уједно један од најстаријих и најпознатијих дневника у историји филозофске литературе.*

Моје уобичајено стање је мучно осећање постојања. Све ми изгледа тешко, и само споро и са неповерењем у себе одлучујем се да се подухватим било чега; често ми обично писмо задаје муке и ствара ми тешкоће. У радној соби и напољу, књињи ме осећање помешаног гађења и нестрпљења због којег моје мисли, као и побуде, постају ужурбане, и онемогућава ме да те идеје и побуде спроведем или извршим према одговарајућем реду и мери; свестан сам те невољне журбе, те непотпуности коју не умем да испуним, тог нереда који не могу да поправим, и то ме мучи.

(...) Свакодневно осећам како ми измиче сваки спољни ослонац. Не умем да га нађем ни у једном предмету изван себе; немам више, као некада, ону велику жељу да се допаднем, да будем вољен, зато што ме стална поређења, као и мој интимни осећај, упозоравају да сам изгубио све што је на мени било привлачно, све што ми је давало предности у свету.

[118]

Не знам ни да ли ћу икада више наћи тај ослонац у себи, на који сам некада уживао да се враћам. Не знам да ли је човек спремнији да себе са задовољством тражи и проналази у годинама снаге и пуноће живота; слатка осећања, осећај среће због постојања, привлаче нас нама самима и чине да мање осећамо потребу да отуда излазимо; тужна осећања, мучно осећање постојања, удаљавају нас и изазивају у нама осећај потребе за спољашњом разонодом и забавом; али, бољка која нас мучи расте управо кроз ту разоноду, и патимо двоструко, због гађења према спољашњим стварима, или због света који нам је одбојан, и због незадовољства или празнине које налазимо у себи, када смо принуђени да се себи вратимо.

Ето, то су чињенице из спољашњег искуства које свакодневно увиђам и о којим размишљам како бих себе подстакао да у дубини свог бића и у идеји о Богу која се тамо налази тражим онај ослонац који није могуће наћи нигде другде, како бих остатку свог живота дао циљ којег је потпуно лишен.

Отишао сам да посетим доброг бискупа од Алеа, који ме умирује и успокојава. Породична вечера код г. Ленеа. Вече код опата Морлеа, који је са пријатељима прославио своју деведесет и прву годину, у коју је данас ушао; читане су странице што их је он сам саставио и које су још пуне сока; чак је и веома добро очуван за своје године. Пријатељство које показује према мени једно је од мојих блага. (...)

Стално покушавам да сакријем од других шта сам и да себе споља прикажем као ученог и врлог, какав нисам, или као да поседујем интелектуалне, моралне или чак физичке квалитете за које добро знам да су ми ускраћени. То је бедно занимање мога живота, док сам с друге стране, када сам сам и када размишљам, жедан истине, коју тражим дубоко у себи.

Зашто споља желим да изгледам млађи, здравији, јачег духа и тела него што јесам? Зашто, иако знам да имам педесет година, да сам кржљав и наборан, желим да ми дају само четрдесет година, да ми говоре како сам свеж у лицу, како се добро држим, и зашто брижно водим рачуна да изгледам као да тако и јесте?

У себи носим идеју о моралном[1] и физичком савршенству. Знам да сам веома далеко од тог савршенства и да ме године нарочито удаљавају од овог другог. Ипак, пошто не могу да престанем да волим себе и да се занимам за своју личност, имам потребу да код других изазовем део тог занимања, што могу да учиним само ако себи дајем изглед тог двоструког савршенства, те имам довољан и увек присутан разлог да скривам шта сам ја заиста, и није никаво чудо што код мене изазива мучан осећај то што видим да је све узалуд, и да други за мене мисле да сам исто онолико несавршен колико и сам у суштини знам да јесам. Такође, радије сам спреман да волим оне који одржавају моју илузију, не у вези са оним шта ја заиста јесам, него у вези са оним како желим да изгледам да јесам, и ма колико било неправедно или неразумно мрзети људе који ми говоре истину о мени самом или о свим мојим спољашњим или унутрашњим несавршеностима, ипак је природно што према овима последњим не осећам никакву добронамерност нити склоност, пошто сам убеђен да је ни они према мени не могу осећати када знају моје несавршености и када им оне западају за око.

Паскал претерује када каже да се веза међу људима *заснива само на узајамном заваравању*, итд. Сви ми имамо представу о савршенству; нагонски га волимо; желимо га и у себи и у другима; везујемо се само за оне који нам могу представити неку слику о њему. Истинско пријатељство заснива се на том осећању савршенства, стварног или замишљеног, која нам се јавља у предмету наше љубави. Показујући према њему то осећање, показујемо какву идеју имамо о његовом

[1] У француском језику с почетка XIX века не постоји реч „психички". Придев „морални" користи се и за душевне садржаје а и за моралне у ужем смислу. У овом преводу, са изузетком једног или два места, остављен је француски термин, тако да на читаоцу остаје да право значење одреди на основу контекста.– *Прим. прев.*

савршенству. Можемо нехотице заваравати и себе и другога, али зацело постоје истинска и искрена пријатељства. Није све у нама, као што каже Паскал, лаж и лицемерје у погледу других.

(...) Девети, леп јесењи дан. Спреман сам за пут откако сам устао, и кренуо сам у *осам часова*, заједно са префектом и његовом пратњом, за Мулејдије, где смо ручали. Вратио се у Гратлу у два часа, са г. Лагрезом. Напољу сам, задовољан својим *farniente*. Цео овај дан био је дан за разоноду. Када нам се тело осећа добро, лакше подносимо учмалост мисли; али од тренутка када нас више не подржавају живи и пријатни утисци чула, осећамо потребу да их надокнадимо уз помоћ идеја, или кроз бављење интелектуалним и моралним активностима. Тада, тешко онима који нису навикли на такве вежбе или су те своје способности упропастили.

„Када озбиљно размишљамо о човеку", каже Паскал, „више него над тиме што може толико да се забавља тако безначајним и приземним стварима, треба да жалимо над тиме што га муче његови стварни јади и оне *забаве* које су много мање *разумне* него његова досада."

Разум нема никакве везе ни са досадом, ни са склоношћу ка *забави*. То су чисто органске тежње којима воља или разум могу супротставити *идеје*, али их оне не могу ни променити, нити се против њих могу непосредно борити. Када органски осећам тугу и досаду, нема те забаве ни идеје која би могла променити то темељно стање, мада је могуће да се разонодим до извесне мере. Када ми је организам у добром стању и када ми је чулна равнотежа (над којом моја *воља* нема никакву власт) добро успостављена, за мене све постаје забава и уживање, спољашњи утисци, оно *farniente*, као и саме идеје, итд.

Паскал се, наравно, вара у свему што каже о узроку беде међу људима и о сталном немиру у којем им пролази цео живот. Пошто се занима само за свој циљ, а то је да покаже да је човек пао, и да је био створен за нешто боље, он се према њему односи као према простом предмету и потпуно занемарује утицај органских и чулних стања на *непосредно* осећање које има о свом постојању, осећање срећно или несрећно, тужно или пријатно, које ће искусити упркос свакој растресености, и онда када не жели да размишља о њему, као и онда када је принуђен да *размишља*. У томе је веома занимљиво што су сви чисти метафизичари, укључујући и Декарта, приписивали души и неком интелектуалном осећају који она има о свом савршенству или несавршенству таква стања задовољства или патње, где мисао нема никаквог удела, и која су чисто чулна стања која нису ништа више под влашћу душе него органског живота чији су она само модуси, док су с друге стране физиолози мешали интелектуална или психичка осећања са чистим склоностима чула, не водећи рачуна о поступцима душе или захватима воље који стоје у вези са тим осећајима. Предстоји потпуно нови посао који треба обавити, а који се састоји у томе да се јасно одреди који је удео душе, а који удео организма у сваком стању, трпљењу или потпуној измени у људском животу; тако бисмо видели кроз које све модалитете човек пролази, било да то хоће и да о томе мисли, било да то неће или да то чак и не примећује; и из теорије засноване на потпуно унутрашњем искуству биле би изведене примене од највеће користи за практични морал, науку о срећи и врлини.

То би вредело више од свих Паскалових изјава о беди и узалудним немирима човековим. „Душа", каже тај филозоф, „у себи не налази ништа што је може задовољити; она ту не види ништа што је не растужује *када размишља о томе*. То је спречава да се рашири изван себе и да кроз примену на спољашње ствари покуша да изгуби *сећање на своје истинско стање*. Њена радост састоји се у томе заборављу, а како би се осећала јадно, до-

вољно је принудити је да *посматра себе* и да *буде са собом.*"

„Осећати немир, затрпати се пословима, непрестано бдети над својим имањем и чашћу или над имањем и чашћу својих пријатеља, ето, рекло би се, чудног начина да човек себе учини *срећним*... Шта би човек више могао урадити како би себе учинио несрећним?... Питате шта би могао урадити?... Одузети људима све те бриге, јер би тада *видели себе, размишљали би о себи*; а то је за њих неподношљиво. Такође, после толико послова, ако имају мало слободног времена, опет се труде да га потроше на неку разоноду која их одваја *од њих самих.*"

„То удаљавање људи од мира долази од сасвим стварног узрока, од сазнања о природној несрећи нашег слабашног и смртног стања, тако јадног да нас ништа не може утешити када нас ништа не *спречава да размишљамо о томе* и да *видимо само себе*..."

Зар не бисмо рекли да је довољно да се све спољашње сензације или разоноде удаље, па да сваки човек постане дубоко замишљен и потпуно заокупљен размишљањима о себи, размишљањима о животу, смрти, и свему ономе што је најнепријатније у људском стању... Али напротив, како би човек тако размишљао, пошто се претходно *добровољно* ослободио свих узрока утисака, треба да уложи више интелектуалног напора и труда него ако настави са свим животним пословима. А активност која нас тера да размишљамо о себи само је један модалитет оне која нас, по Паскалу, спречава да размишљамо о себи, заокупљајући нас нечим сасвим другим. Тако, са тог становишта, по којем сваки духовни напор тежи само томе да нас отме од нас самих, о себи бисмо размишљали само зато да бисмо се разонодили или се заборавили: изванредна и необјашњива противречност.

Уклоните све чулне утиске, све узроке побуда, и настаће језива празнина и као некакво ништавило постојања за оне људе који само познају и воле чулни живот; али мисао ће испунити ту празнину или ће је учинити неприметном за оне који су навикли на интелектуални живот, па било да мисле на себе или на нешто друго, чак и када размишљају о ништавности човековој, њихов ће живот бити испуњен. Други ће се мучити и биће несрећни услед тога што им је нагон осујећен не зато што размишљају о себи или свом јадном стању, него управо зато што не размишљају ни о чему и, сведени само на чула, немају уобичајени подстицај за сензибилност. То би Паскал добро схватио да није био заокупљен идејом пада човека који, по њему, има интимно осећање тог понижења кад год га не заокупља нешто што долази споља; међутим, ми у себи не налазимо ништа слично: само филозофи, силом медитације, замишљају некакво боље или више стање.

„Човек који воли само себе не мрзи ништа толико као да остане сам *са собом*; он све тражи само себе ради, и ни од чега не бежи толико колико од *себе*; јер, када погледа себе, налази само гомилу неизбежног јада и недостатак стварних и опипљивих богатстава којима није кадар да се испуни."

Ја је овде схваћено на два веома различита начина. Осетљив човек тражи не *себе*, него пријатне осете нечега што није он. Оно што мрзи и од чега страхује није то да ће остати сам са собом, него то да ће бити лишен утисака који му омогућавају да осети живот. Није довољно да остане лишен свега тога како би био *са собом* и *видео себе*; а када види себе и нађе себе, он више не жели осете; он у својој унутрашњости и у самом посматрању своје слабости налази неку врсту уживања које се везује за мишљење или интелектуалну активност.

„Оставимо неког краља сасвим самог, без икаквог задовољства за чула и без икакве бриге у духу, без друштва, *да размишља о себи* до миле воље, и видећемо

да је краљ који гледа себе човек пун јада, који осећа муке као и сваки други.“

Овај пример је јадан и недостојан Паскала. Краљ је човек који има способности и потребе људске природе: краљ који гледа себе или мисли о себи не види себе као краља, него као човека који покушава да себе спозна; да ли он мисли на дужности и обавезе свога положаја и на начине на које ће их испунити? Он се бави интелектуалним и моралним послом; поступа боље него да се разонођује: није несрећан, ако осећа да је кадар да испуни своју судбину; ако не размишља ни о чему, ако не напреже ни чула ни дух, осећа досаду која се увек јавља када ове способности нису у употреби; али томе што осећа жалост или досаду није разлог то што *гледа себе*, него то што не мисли и не осећа.

Министри који су пали у немилост, о којима говори Паскал, несрећни су само зато што замену за послове које су им стварали задаци и циљеви што су их окруживали не умеју да нађу у некој *унутрашњој* делатности која би их довољно заокупила када би њоме умели или хтели да се баве.

„Искрено верујемо да тражимо спокојство, а у ствари тражимо немир... Људи имају потајни нагон који их тера да траже разоноду и занимања изван себе, што долази од осећаја сопствене сталне беде, али имају и други тајни нагон, остатак величине њихове првобитне природе која им говори да се срећа налази само у спокојству.“

Често сам се бавио тим двема врстама супротстављених тежњи ка кретању и мировању које сам овако приписао двема врстама супротстављених нагона или природа; али верујем да се могу наћи једноставнији начини објашњења. Свака потреба, свака склоност коју осетимо тражи да буде задовољена и, како каже Монтењ, да отпочине и да буде ослобођена те грознице. Свака жеља тежи да ужива у свом предмету, а то није ништа друго него смирење, али када дође уживање, потребна је још једна побуда, напор да се она сачува, и тако смирење никада не долази. Међутим, извесни тренуци или проблесци уживања и одушевљења, које смо окусили без напора, пружају нам представу о непрестаном стању среће у спокојству, чему тежимо чак и када у виду имамо само наше *чулне* способности. Отуда у тој чисто чулној природи долази до тежње ка смирењу заједно са сталном потребом за кретањем.

Али, постоји још једно више стање смирења или спокојства душе, које се састоји у ослобођењу од свих страсти, свих чулних побуда које узнемиравају ум. У том стању душа налази у самој себи, кроз употребу своје чисте активности и својих потпуно интелектуалних способности, уживања која немају ничега заједничког са чулима. Они који су упорно неговали своју интелигенцију и ум, који живе само за мисао и најузвишенија осећања људске природе, који са висине гледају на игру осећања и страсти животињске природе и сматрају их за подређене мудрости и врлини, та ретка и повлашћена бића, која чине част нашој врсти, једина имају представу о стању среће у смирењу, које могу да осете на тренутак али непрестано теже да га учине сталним; међутим, пошто не могу да се ослободе свог организма, чулних нагона и свих начела спонтаног кретања и делања против којег се непрестано боре у овом пролазном животу, наизменично се покоравају двема супротстављеним силама: теже смирењу сваке силе проистекле из потреба њихове душе. Страстан човек тежи смирењу тела кроз узбуђење; смртни човек тежи смирењу душе кроз спутавање тела и свих телесних осећања. (...)

Досада је пасивно осећање које нема ничега заједничког са *разумом*; то осећање долази отуда што човек не носи у себи узроке сензација или утисака од којих зависи настављање или обнављање његовог постојања. Пошто нема утицаја на

те узроке, увек мора да чека на њих или да свим средствима која му стоје на располагању покушава да их досегне, а када у томе не успе, упркос свим напорима, он осећа оно што називамо *досада*, која потиче од опште потребе за узбуђењем, коју смо осетили, али нисмо задовољили.

Узрок досаде, дакле, никада није *туђ*, него увек својствен живом организму, и стоји у вези са његовим потребама или навикама. То није због тога што је човек ташт и лакомислен, што је и најмања ситница довољна да га разоноди, него је то зато што се он у суштини састоји из две природе, од којих једна, афективна или анимална, има потребу да је нешто непрестано подстиче или узбуђује; понекад је мало довољно како би се он узбудио, и заиста је довољна ситница; или тачније, ништа није ситница достојна презрења када се човек забавља, и што су узроци који обнављају организам и спасавају нас од досаде једноставнији, то је човек срећнији; људи које заиста треба жалити јесу они које је најтеже забавити или они којима су потребни најјачи, најнеобичнији и најсложенији подстицаји.

Није разумно да жалимо што смо лако успели да се забавимо уз помоћ ситница, што би било као да жалимо што смо људи, што имамо чулну природу и што нисмо чист *дух*. Двојност природе јасно се показује у томе што, када се забављамо, судимо о узроцима те забаве, и увек треба да останемо у стању да судимо о томе, то јест, да увек останемо *compos sui*, увек да господаримо собом када дајемо одушка своме духу; *али*, не треба мерити мером разума оно што нас *забавља*, а сензибилности препустити сопствену меру и вагу. Сав недостатак филозофских система у односу према нашој психичкој природи састоји се у томе што се према човеку односи као да је он цео у својој *чулности*, или да је цео само *разум*, као да је цео тело или цео дух; *епикурејци* и *стоичари* једнако нису у праву по том питању. Треба тачно раздвојити два поретка способности и смело их увести и у праксу и у теорију.

Популарне предрасуде, које Паскал жели да одбрани, заснивају се на тој врсти нагона или навике чулне природе као што су њена склоност да буде задивљена или заслепљена, да се испуни страхопоштовањем када види спољашње знаке и раскош силе, моћи, неодољивог ауторитета, итд.; тај утицај можемо истаћи као делимичну *чињеницу* о нашој природи; такође можемо показати да она спада међу нужне чиниоце нашег друштвеног поретка, чије одржавање помаже; али не треба покушавати да се то оправда разумом, јер напротив, разум има сасвим довољно разлога да одбаци целу ту скаламерију моћи, и сасвим лако успева да њен утицај ослаби или поништи; *али*, разум није у праву када не жели да прихвати ништа осим онога што се заснива на његовим начелима, јер тако ствара скептике у филозофији и цинике у моралу. Треба најпре погледати *нагоне за опстанком*, па тек онда судити о ваљаности и нужности тих начела према њиховим резултатима. Разуму би требало помоћи да одоли том утицају знакова моћи само када се налази на ивици да нас застраши, да нам одузме свако присуство духа и могућност слободног испољавања наших способности, а тиме и могућности да служимо својој отаџбини и краљу тиме што ћемо говорити истину на сав глас, било да држимо говор пред скупштином или пред сувереном, као да смо сами и да нам је сведок само Бог и наша савест. (Ово је упозорење како треба да се понашам на следећој скупштини: треба да ја будем *ја*.) (...)

Ова три дана провео сам у изванредном стању унутрашњег узбуђења, желећи да радим и не радећи ништа, незадовољан собом, са осећајем да су ми се сва чула пореметила, да је моје биће ништавно; али, не треба очајавати, треба имати храбрости за трпљење или стрпљења за чекање.

„Када помислите да је све изгубљено, обично тада долази тренутак да стекнете највеће заслуге. Није све изгубљено докле год се не деси нешто (било *у вама*, било *изван вас*) противно вашим очекивањима" (*О угледању на Христа*).

Увек ме много више заокупља оно што се дешава у мени него оно што се дешава ван мене; ти унутрашњи догађаји, много чешће несрећни него срећни, одлучују о свој нашој судбини у животу; они чине сву вредност нашег постојања и утврђују цену или тарифу, али ми немамо власт над оним што нам се дешава ништа више него над оним што се дешава изван нас. Штавише, наставља аутор *Угледања*: „Не смете да судите о своме стању према ономе што вам се дешава или што у себи осећате у овом тренутку, нити да се препуштате жалости као да више нема наде да ћете се из тога извући." Какво је то стварно стање нашег мислећег и чулног бића које се разликује од онога о којем имамо актуалну свест? Није нам могуће да то кажемо, али Бог зна и види. Када осећам своју ништавност, изванредно болну празнину осећања и идеја, био бих очајан када бих могао и помислити да у мени не постоји *стварна* апсолутна вредност осим оне о којој тренутно имам свест. Знам да у мени постоје залихе идеја и способнсти које, зато што не могу да се развију и зато што су у том тренутку потиснуте, тиме нису ништа мање стварне унутар мене. Зато сам увек свестан апсолута мог *трајног* бића, иначе не бих могао судити о непрестаним променама у мом *појавном* бићу.

Управо присуство тог непроменљивог апсолута треба да нас утеши, и ако бисмо о томе размишљали како ваља, не би нас толико мучиле пролазне ствари; не бисмо му приписивали искључиву важност, не бисмо му препустили моћ да нас учини срећним или несрећним. *Бог*, *Ја*, *дужност*, то су три апсолута чије нас осећање или истрајна контемплација уздижу изнад свих догађаја, свих пролазних ствари.

Велики недостатак који показујем у уобичајеном понашању, било да делам, да мислим или да састављам неки текст, јесте у томе што увек придајем превише важности ситним *стварима* које имају вредност само у зависности од моје тренутне осећајности, и на које уопште не бих обраћао пажњу када би моја осећајност била другачије уобличена. (...)

Од 25. до 29. новембра, блага температура, лепо време. Још се налазим у истом стању неспособности и непокретности, свакога дана кујем планове да се повучем и да радим, а све ме вуче напоље, послови или обавезе које себи стварам најчешће зато да бих подржао свој нагон.

Имао сам оно уобичајено, тужно и мучно осећање постојања; то је осећање старости против којег нема ни лека ни утехе; јер, човек се не може утешити нити заборавити на осећање које је увек присутно из природне нужности; воља је ту немоћна; све наше идеје се њему прилагођавају; друга не можемо да прихватимо; осећамо да смо *мртви* за све оно што је у постојању било добро, што нас је везивало, што је било живо. Узалуд покушавамо да побегнемо од самих себе или да дозволимо свету да нас отупи; тај свет нас одбија; непријатно нам је у њему зато што саме себе носимо куд год да кренемо, све више се одвикавајући од унутрашњег живота, а тиме себе само чинимо све несрећнијим, удаљавамо се од утехе, не осећамо ни да нам свет може пружити задовољство, нити да нам самоћа може пружити надокнаду.

Филозофи који су тражили утеху у старости занемаривали су *осећај* постојања својствен томе добу; ту није могућа утеха; имати стрпљења да се поднесе неизбежна недаћа јесте све што мудар човек може да учини.(...)

27. децембар. – Данас настављам дневник прекинут пре месец дана. Током целог тог мучног месеца био сам узнемираван изнутра и споља, тако да сам изгу-

био сваку способност мишљења; болешљиво стање, крајња обесхрабреност, напрегнутост и уобичајени осећај страха, а ипак и упоран и тврдоглав рад, без икаквог успеха, на великом питању о слободи штампе, што је била моја опсесија током три недеље. Свакога дана одлазио сам у Скупштину да слушам говоре; одатле сам излазио са још мучнијим осећањем, слаб, обесхрабрен, а ипак принуђен да мислим; да исписујем и преправљам своје странице. Тако сам дошао до представе о мишљењу које још оклевам да објавим.

Ово је једно од најтужнијих раздобља у мом животу. Осећам као да више ни на шта не могу да се ослоним, ни изнутра, ни споља. Падам ка земљи свом тежином, нисам више ништа. Умирем сваким тренутком, не само за свет и за спољашња задовољства, него и за самога себе, за своје способности, за онај унутрашњи живот мога *Ја* у којем сам некада налазио прибежиште кроз медитацију, а у који више уопште не верујем, колико ни у какву сенку. Нема више уживања у самољубљу; неговање духа изгледа ми као узалудан труд од којег више немам шта да очекујем. Ослонац треба потражити у неком другом свету.(...)

Шта да се ради, како да се изађе из овог стања срозавања или поништавања моралне вредности? Да ли човек треба да се што је више могуће одвоји од сваког тренутка осећаја свога тела у свим приликама, да не дозволи да они њиме икада овладају, да се у сваком тренутку пита, попут Марка Аурелија: шта сада ради моја душа, или какву душу имам? Да ли је то душа животиње, детета, лудака?

Али, где ли се налази ослонац душе када треба да реагује на саму себе одвајајући се од осећаја свога тела? Тај утврђени ослонац може се наћи само у Богу... Душа треба непрестано да тежи Богу, који је једини непроменљив.

Другог увече, када сам се вратио после тужне вечери проведене на предавањима и у друштву за узајамно подучавање, где сам ћаскао са опатом Фонтанелом, професором теологије, кући сам стигао рано; између осталог, прочитао сам и књижицу насловљену *Срећа народа*, предвиђену за последња предавања.

Какве заблуде, какве кобне предрасуде међу утицајним људима данашњице, који су убеђени да ће народ учинити срећнијим уз помоћ *духа*, образовања, покушавајући да подстакну његове страсти омразе против узвишених особа, учећи га да презире своје претке као незналице, и тако у нижим класама друштва развијајући дух супарништва, похлепу, амбицију, не тражећи за њих никакву противтежу, никакву накнаду у религиозним и моралним осећањима, у нади у други живот, итд.

Трећег, четвртог и петог фебруара, блага и влажна температура, киша.

Ових дана налазио сам се у мучном стању туге, обесхрабрења, тескобе и готово одсуства живота. Велика напетост. Желудац као да ми се стегао око самог себе; варење је тегобно, мисли споре и мрачне; свет ми нестаје пред очима, ништа ме не занима.

8. фебруар. – Време се разведрило и ваздух је пун свежине, па сам се осетио обновљен, као други човек. Вечерао сам код г. Бекеја и разговарао са више особа, пре свега са г. Пепеном де Белилом, активније и отвореније него обично. Када сам добро расположен, на све сам спреман, за столом као и у разговору, а после тога имам због чега да се кајем, што ми не дозвољава да се приберем. Зима проведена у Паризу, у пословима и међу светом, налик је продуженом *пијанству*: човек више није свој ни при себи; губи своје *ја*, своју *задњу мисао*; страсно га занима беда; не види даље од садашњости; не долази му никаква нова, ни дубока, ни озбиљна мисао; живи од онога што је стекао, и то употребљава или троши како зна и уме... и то је оно што се назива *живети*. Али, ја налазим да се живот тако пре *траћи* него што се мудро користи

[2] Сласт доколице прожела је дух. – Тацит, *О животу Јулија Агриколе*, III. – *Прим. прев.*

[125]

имајући у виду бољу или узвишенију будућност. Када сам дошао у Париз, обећао сам себи да ћу у сваком случају сачувати *conscium* и *compos*, да ћу пазити на себе, да ћу бдети над собом, како бих остао у стању *разума*, изван којег нема среће; али, мало-помало, дозволио сам да ме освоји свет, таштина, *леност*, потреба да се узбуђујем, да се показујем, итд. (*Subit quaedam inertiae dulcedo*,[2] итд.) Ја данас више нисам господар у својој кући, свакодневно се препуштам хиљадама смешних фантазија: опија ме кретање света, али задовољства нема... Немам више мира, нити било чега од онога по чему нешто вредим у сопственим очима.

Деветог пријатно и влажно; дан за обављање послова. У подне одбор Унутрашњих послова, у три комисија за општинске и обласне изборе код министра; у присуству министара говорио сам одлучније него иначе. У пола седам отишао на вечеру код Канцелара. Вечерње посете кабриолетом, итд.

„Кретање својствено природи препуштеној самој себи води ка злу и земаљским стварима. Тај део духовне силе и живота само је варница скривена под пепелом, прекривена густом тамом; природни разум још чува способност да одвоји *добро* од *зла* и да направи разлику између *истине* и *лажи*, макар и кроз *немоћ* да сам уради оно што *одобрава* и премда више не ужива ни у пуној светлости истине, ни у првој чистоти својих осећања" (*О угледању на Христа*).

Стоичари добро познају суштинску опозицију између два начела, али верују да снага воље *sui juris* увек може да превазиђе осећања и побуде страсне природе. Хришћани, напротив, мисле да та сама по себи искварена природа непрестано односи победу над духовним начелом, уколико нам вишња помоћ благодати не помогне да је превазиђемо. У оба ова учења опозиција два начела, *духовног* и *телесног*, доказује се кроз све чињенице унутрашњег проматрања.

Све оно што полази од првог начела добро је, праведно, истинито. Када бисмо увек могли да обезбедимо његову превласт, када бисмо могли да не судимо, да никада не пожелимо другачије него са њим или кроз њега, били бисмо онолико савршени колико га природа наше душе носи у себи. Одвојити све оно што долази од телесног начела и савладати то јесте задатак целог интелектуалног и моралног живота: добро *судити* и добро *делати* произлази из истог услова. То значи увек се издизати изнад *чула*.

Али сви задаци, све околности грађанског живота враћају нас чулном свету, и тешкоћа лежи у томе да се обично живи у свету или за свет, а да нас он не савлада. *Спекулација*, коју су међу нама толико критиковали, само је вежба из морала; нема моралних бића осим оних која се упуштају у спекулацију, уздижући се изнад свега чулног; код обичног човека, душа је и даље расута у чулима.

„Моја је душа тако јако помешана са овим бедним телом да следи сваку његову побуду и покорава му се као робиња", размишља Марко Аурелије.

Онај који се помеша са телом и следи његове побуде, ко је погружен под телом и само кроз њега може да се уздигне, увек је *будала*, чак и када се његов дух уздигне у славу. Јуче сам размишљао о томе како људи употребљавају реч *будала*: то је онај ко има извесну покретљивост маште, ко уме да направи живу слику, јединствене комбинације речи, у свету се сматра за човека од *духа*, док ће разуман човек чије се идеје смењују споро, који се на свакој својој мисли задржава, или који чак и не мисли о ономе што занима свет, бити сматран за *будалу*. Ствар би се могла преокренути: можете бити велики човек од духа или велика будала ако само промените место, друштво или време; ја за себе мислим да сам будала највећи део времена, а таквим ме чине тегобе у желуцу. Чему обраћати толико пажње на оруђе које не зависи од нас?

Нема тако велике разлике између морала стоичара и морала хришћана као што нам се на први поглед чини. Примање свега што се деси, зло као и добро, са таквом резигнацијом према природи, универзалном духу, разуму или Богу, прихватање од Божије воље и највеће недаће са истим задовољством какво чулни човек налази у сластима, одрицање од сопствене, личне воље како би се у свему прилагодио вољи Бога или универзалне природе, гледање као на ништавна на сва ограничења која нам намеће бедни леш који теглимо за собом, презир према њему, итд., ето већ мноштва заједничких тачака. Али, према стоичарима, све то можемо сами за себе; по хришћанима, не можемо никако другачије осим кроз благодат или са њом. У оба становишта нека *идеја* служи као покретач воље, а предмет те идеје налази се споља, то је *Бог*, или *природа*.

Четрнаести, лепо време, лепо сунце. Посета Замку, принцу и принцези. Узбуђење, брбљање и бесциљно кретање; цео дан сам провео у пословима у комисији; осећај нелагодности и празнине. Вечерао код куће. Вечерње посете; умор и вртоглавица.

„Ја сам напуштени јадник прогнан у непријатељску земљу где се непрестано воде борбе и где су недаће огромне" (*О угледању на Христа*).

Свуда осећам те борбе, те муке, ту тугу изгнанства. Док сам живео у самоћи, често сам прижељкивао свет; када сам био у свету, прижељкивао сам самоћу. Изгнанство је свуда на овој земљи и ма на којем се месту налазили, ма какав био наш положај, живот је стална борба. Зашто сам онда уопште желео да мењам места, положаје? Треба стрпљиво сачекати тренутак искупљења. Тек у самоме Богу окусићемо савршену радост, бићемо ослобођени сваког терета, потпуно слободни, спасени од сваке муке духа или тела, уживаћемо у непоколебљивом унутрашњем и спољашњем спокојству, у миру подупртом са свих страна.

1819. година, 17. фебруар. – Данас сам вечерао код г. Пишона, генералног секретара Министарства правде, са господином Де Пана, Вилменом, Гараом, Ошеом, Стафером, итд. Разговор током вечере водио се о књижевности; навођен је г. Диби (чијег брата колона познајем) због афектираности његових поучних речи, и на пример, г. Вилмен је навео дефиницију *среће* коју сам знао и не знајући да потиче од г. Дибија (*корист у спокојству*). Викало се како је та дефиниција извештачена, безначајна и неодређена. Ја сам је ватрено подржавао објашњавајући како сам је одувек осећао и искусио на себи: корист или осећај који се везује за *идеју* уздигнуту изнад чулног света која постаје опсесија наших размишљања, која храни нашу *душу*, испуњава је, задовољава и оставља смирену, даје јој оно спокојство које *страсти* уопште не познају. Како би се уживало у максими о којој је реч, треба направити разлику између онога што је везано за *душу* и онога што је својствено само духу или имагинацији. Током расправе сам се уверио да моји саговорници не знају за спокојство или мир *душе*, који бркају са изостанком побуда духа или чула. Када сам г. Гара упозорио на то да је систем чула ексклузиван, он није успео да схвати какву ја то разлику правим, и остали смо на томе. (...)

Париз, децембра 1819, стигао 7. новембра (друга свеска дневника).

Сократ није сматрао да је човек интелигенција којој служе органи или да су телесни органи у служби интелигенције управо у улогама које су им својствене.

„Разум нам показује да", каже тај божански човек у *Федону*, „докле год имамо тело и докле је наш дух помешан са тим извором толиких зала, нећемо моћи да потпуно постигнемо оно што желимо. Тело нам узрокује готово небројене препреке већ самом потребом да га снабдевамо неопходном храном; болести које нас нападају са свих страна спречавају нас да

истражујемо истину. Кроз тело смо изложени толикој похлепи, страстима, таштим представама, бедним тричаријама које нас заокупљају и заслепљују. Тело је то које нас онемогућава да идемо правим путем мудрости. Одиста, шта је то што човека тера на рат, на побуну, на борбу, ако не сасвим телесне страсти? Зар жеђ за златом није узроковала толике ратове, а чему служи злато ако не раскоши, удобностима и украшавању тела?"

Интелигентно биће се најпре труди да услужи тело и да задовољи све његове потребе. Та служба код већине људи траје готово целог живота и највише одваја човека од интелектуалних проучавања, итд.

Ако је смрт само раздвајање душе од тела, пошто се свака *медитација* састоји управо уз тога да се човек што је више могуће ослободи било каквог утицаја тела како би се бавио интелектуаним пословима, истина је да медитирати значи умрети у телу, да филозофирати значи учити се умирању.

Пошто је филозофија усмерила прве проблеме науке на *идеје* и њихово порекло, које су замениле *ствари* и њихов почетак, системи у којима су становишта *идеолошка* морала су одговарати *метафизичким* становиштима или системима и поделити се на исти начин.

Поставимо најпре заиста постојеће ствари или *узроке* осећаја. Уверавају нас да су ти осећаји или идеје само последице узрока или стварни предмети који делују или утичу на органе. Људски разум, у почетку *tabula rasa*, не садржи ништа што није примио споља. Појам о стварним бићима изведен из чула не може бити стварнији него она, и немамо никаквог начина да сазнамо узроке и супстанције. То је древно епикурејство.

Друго. Пошто је људски дух ствар, супстанца, он у себи носи различите атрибуте: има урођене облике, моћи, појмове који се спајају са материјалом што га пружају спољашња чула. Отуда *идеје* о предметима, које се састоје од две врсте чинилаца, од којих су једни чулни и променљиви, а други интелектуални и непроменљиви. Та два елемента дата су само *in concreto* и треба сазнати која је стварна вредност коју могу сачувати у стању апстракције којем их води дух. Како било да било, од тренутка када претпоставимо да у души постоје урођени облици и да се они спајају са осетима кроз неку врсту нагона ослобођеног персоналности и активности, долазимо до аутоматизма и пасивности као у систему чистих осета.

На трећем месту, можемо замислити да пре персоналности или *Ја* не постоји ништа у мислећој души, и схватати интелигенцију изван чистих осета као *облике* које се у души налазе и без њеног знања, приписивати порекло и карактер интелектуалног живота првобитном *Ја* за које се везују сви интелектуални појмови или производи активности свести.

Филозофија стоичара може поучити мирењу са свим спољашњим злима или свим недаћама у људском животу које спадају у општи поредак судбине или провиђења, па су стога нужни за то мирење. Стрпљење и смиреност душе највиши су степен до којег душа може стићи само уз помоћ филозофије. Али, волети патњу значи радовати јој се као средству које води најсрећнијем крају, *добровољно* се прикивати на крст, по угледу на спаситеља људи, то је оно једино чему може поучавати и што може практиковати хришћански филозоф. „Не можемо владати ониме што осећамо, али можемо владати ониме шта допуштамо, уз помоћ Божије благодати" (свети Фрања Салешки).

Већина поступака оних који највише раде на овом свету само су радина доконост и детињасте ситнице, јер немају *извесни циљ* којем усмеравају све своје мисли и све своје напоре (Марко Аурелије).

Који је тај *извесни циљ* када не прихватамо ништа вечно, ништа што је изнад чулног света и свих људских занимања? До сада овде нисам имао никаквог другог циља осим да утрошим време на најпри-

јатнији начин, да удахнем живот или унесем узбуђење у телесни живот, било кроз побуде или спољашње утиске, било кроз употребу интелектуалних способности, што такође представља начин на који се може осетити живот. Али, то није *известан и непроменљив циљ*. Тај се циљ мора налазити изван човека, изван свега што је пролазно; он може бити само у ономе што остаје исто, у ономе што је вечно, непроменљиво; у идеалу разума, савршенства, врлине, *лепоте*, то јест *у Богу*, и права срећа састоји се само у томе да га поседујемо или да му се приближавамо.

Хришћанство нас учи да презиремо себе, да се бескрајно ништимо пред Богом како бисмо били потпуно у њему, да осетимо да нисмо ништа, осим кроз њега. Филозофија стоичара такође препоручује то ништење; али, она прецизније прави разлику између тога шта је човек, а шта је душа у ономе што тежи божанству. У нама заиста постоји виши део, који човек има разлога да цени, да поштује, истовремено осећајући и презирући нижи део. Признаје да је слаб и јадан, а не може да одоли да сматра великим управо оно по чему види да је мали и бедан.

Када је тело лепо, оно лепо и лако обавља своје задатке, представља извор уживања и пријатних осећања, и сасвим је природно да се душа за њега везује спонама љубави и да њиме буде непрестано заокупљена. Она га воли као *склад*, лепоту осета, али када тело пропадне, ослаби, исквари се на многим местима, када постане само машинерија која производи патњу, душа се од њега одваја, и ван свога тела, ван себе тражи предмет који би могла волети, у којем би могла поново наћи онај постојани узор лепоте и доброте, о чему јој све оно што је чулно више не пружа чак ни привид.

Велика је заслуга одвојити се од тела још у младости, али када од њега правимо једини идол докле год оно привлачи љубав, везујемо се за њега и против своје воље када више нема ничега што везује, када одвратност коју осећамо према њему представља само још једну болест и тегобу.

Онај ко је укротио тело у годинама пуне снаге, као сведок присуствује његовом пропадању, и то нимало не погађа његову душу; он према себи осећа сажаљење као према неком странцу.

Умрећеш, а још ниси стекао ону једноставност, ону чистоту срца коју треба имати; стало ти је до твога тела, негујеш га као да је оно главни део тебе самог. Трчиш кроз свет као да га не познајеш и као да те још заслепљују све његове илузије.

Превела са француског
Александра Манчић

■

Адолф – меланхолија заводника

Бенжамен Констан

Бенжамен Констан (1767–1830) је живео у преломном историјском тренутку Француске револуције. Припадао је подједнако француској, енглеској и немачкој култури, био је свестрано образован и имао је изузетно буран приватни живот. Сматра се да је његов роман Адолф *у великој мери аутобиографски. Главни јунак је блазирани потомак богате породице, који из доколице заводи удату жену. Њену љубав убрзо доживљава као терет и као узрок свих својих несрећа и пораза. Трагедија је* неминовна. Међутим, у тренутку кад не*стаје биће које га је волело,* Адолф *схвата да је нестао и део њега. Кроз типску ситуацију празнине са којом се суочава заводник након што се „ослободио“ сентименталних стега, приказана је мизерија човека који нити може да престане да сања о слободи нити може да је поднесе, јер га она суочава са празнином и узалудношћу његове сопствене егзистенције.*

Пријатно сам се осећао само када сам био сам, и чак и сада такве последице има то моје расположење душе да, и у најневажнијим околностима, када треба да изаберем између две стране, људски лик код мене изазива узнемиреност, те осећам природну потребу да побегнем како бих на миру размишљао. Међутим, у мени уопште није било дубоког егоизма који би такав карактер наизглед најављивао: мада сам се занимао само за себе лично, ипак сам себе тек слабо занимао. У дубини душе носио сам потребу за осећајношћу коју нисам примећивао, али која ме је, пошто се никако није могла задовољити, постепено одвајала од свих предмета који би ми један за другим привлачили пажњу.Та се равнодушност још јаче учврстила кроз мисао о смрти, мисао која ме је погодила веома младог, и никако нисам схватао због чега се људи тако лако њоме заносе. У седамнаестој години видео сам како умире стара жена чији је дух, изванредним и чудноватим обртом, подстакао развој мога духа. Та се жена, попут многих других, на почетку свог животног пута бацила у свет, који није познавала, са осећајем огромне снаге душе и заиста моћних способности. И попут многих других, пошто се није покоравала извештаченим, али неопходним конвенцијама, видела је како се њене наде изневеравају, како јој младост пролази без задовољстава; и на крају ју је сачекала старост, али се она није покорила. Живела је у замку у близини једног од наших имања, незадовољна и повучена, имајући као једини ослонац свој дух, и тим својим духом анализирајући све. Током скоро годину дана, у нашим неисцрпним разговорима разматрали смо живот у свим његовим видовима, и смрт је увек била крај свега; и након што сам са њом толико разговарао о смрти, видео сам како је смрт погађа пред мојим очима.

Тај ме је догађај испунио осећањем неизвесности у вези са судбином и неодређеним сањарењем које ме није напуштало. Код песника сам најрадије читао оно што је подсећало на краткоћу људског живота. Сматрао сам да ниједан циљ не заврeђује никакав напор. Врло је занимљиво да је тај утисак постајао слабији управо утолико што су се године више гомилале на мојим плећима. Да ли је то зато што у нади има некакве сумњичавости због које, када се нада уклони са човековог животног пута, тај пут постаје строжи, али и позитивнији? Да ли је то зато што живот изгледа утолико стварнији уколико све илузије ишчезну, као што се планински врхови боље разазнају на видику када се облаци разиђу? (...)

*

Када сам стигао насред поља, успорио сам корак, и сколило ме је хиљаду мисли. Кобне речи: „Између свакојаких успеха и

вас стоји несавладива препрека, а та препрека је Елеонора" одјекивале су око мене. Бацио сам дуг и тужан поглед на време које је неповратно протицало; сећао сам се нада из младости, убеђења са каквим сам некада веровао да управљам будућношћу, похвала упућиваних мојим првим покушајима, освиту угледа који сам видео како је заблистао, а затим ишчезао. Понављао сам у себи имена многих својих школских другова, према којима сам се односио са надменим презиром, а који су ме, самим тим што су упорно радили и водили уредан живот, оставили далеко за собом на путу ка срећи, угледу и слави: мене је притискао недостатак делања. Као што за шкртице блага која гомилају представљају сва добра која би та блага могла купити, ја сам у Елеонори видео лишавање од свих успеха на која сам могао рачунати. Нисам жалио над неком одређеном каријером: пошто се ни у једној нисам опробао, жалио сам над свима њима. Пошто никада нисам употребио своје снаге, замишљао сам да су безграничне, и проклињао сам их; пожелео сам да ме је природа створила слабог и осредњег, како би ме сачувала барем од гриже савести што сам себе добровољно обезвредио. Свака похвала, свако одобравање упућено мом духу или знањима изгледали су ми као неподношљив прекор: чинило ми се да чујем дивљење према снажним рукама атлете под теретом окова, баченог у тамницу. Ако бих пожелео да повратим храброст, да себе уверим да време за делање још није прошло, Елеонорин лик дизао се преда мном као авет и бацао ме назад у ништавило; осећао сам изливе беса против ње, и у некој чудној мешавини тај бес никако није умањивао страх који ми је уливала помисао да бих је могао увредити.

Моја душа, уморна од тих горких осећања, одједном је потражила склониште у супротним осећањима. Неколико речи које је барон Т... случајно изговорио о могућности благе и спокојне брачне везе послужиле су ми да себи створим идеал дружбенице. Размишљао сам о одмору, разумевању, чак и независности коју би ми пружила таква срећа; наиме, споне које сам већ толико дуго вукао чиниле су ме хиљаду пута зависнијим него што би то могла урадити призната и постојана веза. Замишљао сам радост свога оца; осећао сам нестрпљиву жељу да у свом родном крају и у друштву са себи равнима заузмем место које ми је припадало; замишљао сам како своје строго и беспрекорно понашање супротстављам свим оптужбама које би хладна и лакомислена злоба могла против мене изрећи, свим прекорима којима ме је засипала Елеонора.

„Непрестано ме оптужује", говорио сам, „да сам груб, незахвалан, немилосрдан. Ах! Да ми је небо уделило жену коју би ми друштвене конвенције дозволиле да је признам, због које мој отац не би морао да црвени ако би је прихватио као ћерку, био бих хиљаду пута задовољан да је усрећим. Она осећајност која нам није позната зато што трпи и што је повређена, осећајност о којој неизоставно тражимо сведочанства каква моје срце одбија да даде пред гневом и претњом, како бих јој се само слатко предао заједно са вољеним бићем, дружбеницом у уредном и поштовања достојном животу! Шта све нисам учинио за Елеонору? Због ње сам напустио земљу и породицу; због ње сам уцвелио срце старог оца што још јеца далеко од мене; због ње живим у овим крајевима у којима моја младост усамљена ишчезава, без славе, без части и без задовољстава: зар толико жртава поднетих без дужности и без љубави не доказује шта бих све тек са љубављу и са дужношћу био кадар да учиним? Ако толико страхујем због бола жене која мноме влада само својим болом, са каквом бих само пажњом отклонио сваку жалост, сваку муку од оне којој бих се могао узвишено заветовати без гриже савести, без остат-

ка! Колико бих само тада био другачији него што сам сад! Како би само ова горчина због које ме сви осуђују, пошто је њен извор незнан, брзо побегла далеко од мене! Колико бих само био захвалан небу и добронамеран према људима!"

Тако сам говорио; моје очи влажиле су сузе, хиљаде успомена враћале су се попут бујица у моју душу; моје везе са Елеонором учиниле су да ми све те успомене постану одвратне. Све што ме је подсећало на детињство, дани где су протекле моје прве године, другови у првим играма, стари родитељи који су ме обасипали првим знацима занимања, све то наносило ми је ране и боли; био сам принуђен да одбацујем, попут грешних мисли, најпривлачније слике и најприродније жеље. Дружбеница коју ми је машта изненада створила, напротив, везивала се за све те слике и оправдавала све жеље; она се везивала за све моје дужности, сва моја уживања, све моје склоности; она је мој садашњи живот изнова везивала за оно време младости када је нада преда мном отварала толико пространу будућност, време од којег ме је Елеонора одвојила провалијом. Најситније појединости, најситнији предмети поново су се оцртавали у мом памћењу; поново сам видео стари замак у којем сам становао са оцем, шуму која га је окруживала, реку која је купала подножје његових зидина, планине које су оивичавале његов видик; све те ствари деловале су ми толико присутно, толико пуне живота, да су ме терале да задрхтим тако да сам то једва могао поднети; и моја је машта крај њих сместила безазлено и младо створење које их је улепшало, које је у њих надом удахнуло живот. Блудео сам утонуо у те сањарије, још без неког одређеног плана, уопште не говорећи себи како би требало раскинути са Елеонором, имајући о стварности само неку пригушену и збркану представу, у стању у каквом се налази човек кога је притиснула мука, кога је утешио неки сан и који предосећа да ће се тај сан завршити. Одједном сам открио Елеонорин замак, којем сам се и нехотице примакао; застао сам; кренуо другим путем: био сам срећан што одлажем тренутак када ћу поново чути њен глас.

Дан је гаснуо; небо је било ведро; поље је опустело; човек је завршио своје послове; препустио је природу саму себи. Моје су мисли поступно добиле озбиљнију и величанственију боју. Сенке ноћи које су се из тренутка у тренутак згушњавале, огромна тишина што ме је окруживала и коју није реметило ништа осим ретких шумова из даљине, довели су наместо мога узбуђења неко смиреније и свечаније осећање. Шетао сам погледом преко сивкастог видика чије границе више нисам назирао, и који ми је самим тим давао, на известан начин, осећај огромности. Одавно нисам осетио ништа слично: непрестано увлачен у нека увек лична размишљања, живота увек усредсређеног на свој положај, била ми је постала страна свака општа идеја; мислио сам само на Елеонору и себе; на Елеонору, која је у мени изазивала једино сажаљење помешано са умором; на себе, кога више нисам нимало ценио. Био сам се смањио, да тако кажем, у некој новој врсти саможивости, у саможивости без храбрости, незадовољан и понижен; знао сам да бих волео да се у мени поново роде другачије мисли и да изнова постанем кадар да заборавим на себе како бих се предао некористољуибивим размишљањима; моја душа као да се дизала из дугог и срамног понижења.

Тако је протекла готово цела ноћ. Корачао сам насумице; пролазио сам кроз поља, шуме, преко брежуљака, где је све било непомично. С времена на време бих у некој кући у даљини уочио бледу светлост која би пробила таму. „Тамо", говорио сам себи, „можда се неки несрећник превија од бола, или се бори против смрти; то је необјашњива тајна у коју свакодневно искуство изгледа још није уверило

људе; неизбежан крај који нас не теши и не олакшава нам муке, предмет уобичајеног немара и пролазног ужаса! Па и ја", настављао сам, „и ја се предајем тој неразумној недоследности! Буним се против живота, као да живот не мора да се оконча! Ширим несрећу око себе како бих изнова освојио неколико бедних година које ће ми време убрзо отети! Ах! Одрекнимо се тих узалудних напора; уживајмо што видимо како време пролази, како моји дани журе један преко другог; останимо непомични, равнодушни посматрачи постојања које је напола прошло; нека се људи хватају за њега, нека га кидају, неће му тиме продужити трајање! Вреди ли уопште расправљати?"

Помисао на смрт одувек је имала снажан утицај на мене. У најживљим болима она је одувек била довољна да ме сместа смири; на моју душу остварила је уобичајени утицај; моје расположење према Елеонори постало је мање огорчено. Сва моја љутња нестала је; од утисака из те ноћи само ми је остао сладак и готово спокојан осећај: можда је физички умор који сам осећао допринео том спокојству. Само што није свануо нов дан: већ сам разазнавао предмете. Схватио сам да се налазим далеко од Елеонориног стана. Био сам прожет њеним немиром и пожурио сам да стигнем до ње, колико ми је умор то дозвољавао, када сам срео коњаника кога је она послала да ме тражи. Испричао ми је како она већ дванаест часова најживље страхује; како је била у Варшави и обишла околину, и вратила се кући у стању неизрециве бриге, и како су се мештани разишли на све стране по пољима да ме нађу. Та прича најпре ме је испунила прилично мучним нестрпљењем. Љутило ме је што видим да ме Елеонора подвргава неумесном надзору. Залуд сам себи понављао да је свему томе узрок само њена љубав: зар та љубав није била и узрок све моје несреће? Ипак, успео сам да савладам то осећање, које сам себи пребацивао. Знао сам да је узнемирена и да пати. Узјахао сам коња. Брзо сам прешао растојање које нас је раздвајало. Она ме је дочекала са радосним одушевљењем. Потресло ме је то њено узбуђење. Наш разговор био је кратак, јер је она убрзо помислила да ми је можда потребан одмор; и ја сам је напустио, барем тога пута, а да нисам рекао ништа што би јој могло уцвелити срце. (...)

*

Био је то један од оних зимских дана када сунце као да тужно обасјава сивкаста поља, као да са сажаљењем гледа на земљу коју је престало да греје. Елеонора ми је предложила да изађемо. „Баш је хладно", рекао сам јој. „Није важно, желела бих да се прошетам са вама." Ухватила ме је под руку; дуго смо корачали не изговоривши ни реч; она се с тешком муком кретала, и готово се целом тежином ослањала на мене. „Хајде да станемо на тренутак." – „Не", додала је, „уживам у томе да још осећам како се ослањам на вас." Поново смо заћутали. Небо је било ведро; али, дрвеће је било без лишћа; ниједан дашак није померао ваздух, ниједна птица није пролетела кроз њега: све је било непомично, и једини шум који се чуо била је залеђена трава која се мрвила под нашим корацима. „Како је све тихо", рече ми Елеонора. „Природа као да се помирила са судбином! Зар и срце не треба да научи да се тако мири са судбином?" Села је на неки камен; одједном, спустила се на колена и, оборивши главу, положила је у шаке. Чуо сам како је изговорила неколико речи тихим гласом. Схватио сам да се моли. На крају је устала: „Вратимо се", рекла је, „постаје ми хладно. Бојим се да ми не позли. Не говорите ми ништа; нисам у стању да вас разумем."

Од тога дана, гледао сам како Елеонора слаби и копни. Са свих страна сам јој доводио лекаре: једни су ми саопштавали

да болести нема лека, други су ме уљуљкивали у празним надама; али мрачна и ћутљива природа невидљивом руком настављала је свој немилосрдни посао. На тренутке је изгледало као да се Елеонора враћа у живот. Понекад бих рекао да се гвоздена рука која ју је притискала повукла. Придизала је своју малаксалу главу; образе су јој прекривале мало живље боје; очи би јој живнуле; али одједном, суровом игром неке незнане силе, то лажно побољшање би нестало, и никаква вештина није томе успевала да пронађе узрок. Тако сам је гледао како се корак по корак приближава пропасти. Гледао сам како се на то племенито и изражајно лице утискују предзнаци смрти. Гледао сам, и то је био жалостан и понижавајући призор, како њен жустар и поносит карактер услед телесне патње прима хиљаде збрканих и неповезаних утисака, као да се у тим језивим тренуцима душа, повређена оним што се у телу дешава, мења у сваком погледу, како би се са што мање бола прилагодила пропадању органа.

Само једно осећање није се никада мењало у Елеонорином срцу: то је била њена нежност према мени. Њена слабост ретко када јој је допуштала да разговара са мном; али, ћутке би уперила у мене поглед, и тада би ми се чинило да очима од мене тражи живот који јој нисам могао дати. Страховао сам да код ње не изазовем неко жестоко осећање; измишљао сам изговоре како бих се удаљио; насумице сам шетао по свим местима на која сам одлазио са њом; сузама сам заливао камење, подножја дрвећа, сваки предмет који би ми је враћао у сећање.

Није то био жал љубави, било је то неко мрачније и тужније осећање: љубав се толико поистовећује са вољеним предметом да у њеном очајању чак има и неке љупкости. Она се бори против стварности, против судбине; жестина њене жеље заварава је колике су јој снаге и уздиже је сред боли. Моја је љубав била суморна и усамљеничка; уопште нисам желео да умрем заједно са Елеонором: живећу без ње у овој пустињи каква је свет, којом сам толико пута пожелео да прођем сам. Уништио сам биће које ме је волело; сломио сам срце које је било друг моме, које је било истрајно у својој оданости према мени, у неуморној нежности; већ сам осећао да сам усамљен. Елеонора је још дисала, али више нисам могао да јој поверим своје мисли; већ сам био сам на земљи; нисам више живео у оној атмосфери љубави коју је она ширила око мене; ваздух који сам удисао изгледао ми је груб, лица људи које сам сретао равнодушнија; цела природа као да ми је говорила да никада нећу престати да је волим. (...)

*

Дуго сам остао непомичан пред беживотном Елеонором. Увереност у њену смрт још ми није била продрла у душу; моје очи посматрале су њено мртво тело са глупим чуђењем. Једна од њених жена је ушла и раширила кроз кућу кобну вест. Око мене је настао жамор и извукао ме из летаргије у коју сам био утонуо; устао сам: тада сам осетио раздирући бол и сав ужас неопозивог растанка. Толико узрујаности, толико радњи које спадају у свакодневни живот, толико бриге и трчања који се ње више нису тицали, распршили су ону илузију у којој сам још веровао да постојим заједно са Елеонором. Осетио сам како се кида последња веза, и језива стварност заувек се смешта између ње и мене. Колико ми је само тешко пала та слобода за којом сам онолико жалио! Колико је недостајала мом срцу она зависност због које сам се често бунио! Некада су сви моји поступци имали некакав циљ; био сам уверен да ћу сваким од њих поштедети другога неке муке или да ћу пружити неко задовољство: тада сам се жалио; сметало ми је што неко пријатељско око посматра сваки мој корак, што је

за све то везана срећа другог. Сада их више нико није гледао; никога то више није занимало; нико није тражио моје време ни моје сате; ниједан глас није ме дозивао када некуда пођем. Био сам слободан, а у ствари, више нисам био вољен: за све сам био странац.

Превела са францускoг
Александра Манчић

■

О смислу меланхолије

Романо Гвардини

Реченица којом започиње студија о меланхолији немачког филозофа и теолога Романа Гвардинија (1885–1968) цитирана је безброј пута. Она каже да меланхолија превазилази делокруг психијатрије и улази у домен дисциплина које се баве смислом људског постојања. Неколико цитата из дела Серена Кјеркегора, коме је меланхолија била подлога и исходиште целокупне духовне борбе, илуструје ову тврдњу. За самог Гвардинија, меланхолија је сусрет са тамним основама бивствовања. Она је чежња за врхунском љубављу и добротом, за пуноћом и смислом живота, за бесконачним. Али та чежња сједињена је са дубоким убеђењем да је узалудна. У дубини бића она се сукобљава са метафизичком празнином и коначношћу, са осећањем пролазности, са тугом и јадом. Питање које се поставља јесте зашто је човеку дато да буде поприште тог немогућег сукоба? Који је његов смисао?

Меланхолија је нешто превише болно, она сеже предубоко у корене нашег људског постојања да бисмо имали право да је препустимо психијатрима.

Ако се, дакле, овде питамо о њеном смислу, самим тим казујемо да није реч само о психолошком или психијатријском феномену, него и о једној духовној ствари. Верујемо да се ту ради о нечему што има везе са дубинама наше људскости.

Да бисмо боље осетили о чему се ради, навешћемо неколико реченица из списа и белешки једног човека који је и сâм био дубоко меланхоличан; код кога меланхолија није била само некаква сила која је прожимала његово мишљење и деловање, само некакав унутрашњи тон који је треперио читавом његовом егзистенцијом – него нешто што је он, мимо свега тога, свесно прихватио као исходиште свог етичког задатка, као основу своје религиозне борбе. Имам на уму Серена Кјерке-

гора. Реченице које следе требало би да означе распон, да појасне унутрашње димензије, у оквиру којих се креће овај можда најболнији људски феномен.

„Тако сам ишао кроз живот, духовним даровима и спољашњим околнистима у сваком погледу потпомогнут и заштићен. Све беше чињено, и би учињено, да се мој дух развије што је могуће богатије. Тако сам ишао кроз живот, пун поуздања (у једном одређеном смислу – јер сам при том осећао изразиту везаност за патњу и наклоност према њој, као и према свему другом што је на било који начин тиштеће и узрокује јад), са једним, дакле, скоро глупо гордим држањем. Ниједног тренутка мог живота није ме напустило следеће убеђење: све се може што се хоће – само једно не, иначе апсолутно све, али једно, ипак, не: одагнати меланхолију, у чијим сам стегама био. Никада (други би могли сматрати уображењем то што је за мене ипак било истина, као што је истинито и оно што следи, што ће други опет сматрали уображењем) – никада ми није пало на ум да је, до овог тренутка, неко живео или био рођен ко би ме по било чему надмашио – а у најдубљој унутрашњости мог бића, сâм себи био сам најјаднији од свих. Никада ми није пало на ум да, чак и када се упуштам у најглупље ризике, нећу тријумфовати – осим у једном, иначе безусловно у свему, али у једном, ипак, не: да загосподарим овом меланхолијом, од чијег сам утицаја једва и један дан био слободан. Међутим, то би ипак требало разумети тако да сам ја веома рано био посвећен у следећу мисао: победа у смислу бесконачности (дакле, једина стварна победа) морала би постати патња у смислу коначности. Тако је то опет дошло у склад са мојим најдубљим меланхоличним мислима, наиме, да ја истински нисам ни за шта, ни за шта у смислу коначности.“

„Страшна је та потпуна духовна немоћ, од које патим у последње време, нарочито зато што је здружена са једном сажижућом чежњом, са једном скоро духовном надраженошћу – а која је тако безобличнa да чак не знам ни шта је то што ми недостаје.“

„Читаво постојање ме мучи и задаје ми страх, од најмање мушице до тајни Утеловљења; потпуно ми је то све неразговетно, а највише ја сâм; читаво постојање ми је затровано и окужено, а највише ја сâм. Велика је моја патња, безгранична; нико је не зна, осим Бога на небу, а он ме неће утешити; нико ме не може утешити, осим Бога на Небу, а он неће да ми се смилује.“

„Колико пута ми се већ десило то што ми се сада изнова дешава. Тонем у патњу најдубље меланхолије, која ми ову или ону моју мисао толико везује у чвор да не могу да је разрешим, а како је повезана са мојом властитом егзистенцијом, неописиво патим. А онда, кад прође мало времена, чир као да се провали, и испод њега се појави најскладнија и најбогатија плодотворност – управо она која ми је у том тренутку потребна.“

„*Има ли човек право да хоће своју властиту пропаст?* Не! Зашто не? Зато што тако нешто има своју основу у гађењу према животу – а с тим он мора да се избори, ослањајући се на доброту у себи. Или се ту ради о томе да он хоће да буде нешто више од човека. Јер, ипак, има случајева где чак и људски разум то може да увиди: жртва би ту произвела огроман учинак, створила добру подлогу. Али хтети своју пропаст, ипак је превише високо за једног човека.

Хтети своју пропаст, јесте тако високо и крајње, да само Божанско може са савршеном чистотом имати такво хтење. У сваком човеку, који тако нешто хоће, увек се налази један додатак меланхолије. Ту је, дакле, грешка. Можда је то потиснута жеља, или нешто томе слично, због које он ипак, препуштен сам себи, очајава (јер за Бога је све могуће) и сада своју патњу претвара у ову врсту хероизма.

Али ово није допустиво. Човек треба пред Бога да изнесе своје жеље, како би

му, људски гледано, оне биле испуњене, треба Бога да моли за то што хоће да уради и онда Богу да препусти одлуку о томе треба ли он управо на овај начин да иде у сусрет својој пропасти. Укратко: човек треба да буде човек."

II

Желимо да поступимо смотрено. Желимо да продремо од спољашњег ка унутрашњем – уосталом, без претензија да можемо исцрпсти читав обим и садржај нашег предмета.

Њено име каже *Schwer-Mut*[1], тежак дух, тегобна душевност. Тежина душе, односно, духа. На човеку лежи терет који га притиска, тако да се он урушава у себе; напон удова и органа попушта; чула, нагони, представе, мисли, малаксавају; воља спава, тежња и склоност ка раду и борби посустају.

Унутрашњи, душевни окови, притискују све што, иначе, врца, трепери и слободно дејствује. Спонтаност одлуке, способност јасне и крепке намере, одважног уобличавања подухвата – све се то претвара у умор, у равнодушност. Човек више не влада животом. Ништа га више не нагони напред. Догађаји се заплићу око њега; његов поглед више не може да у њих проникне. Он више није у стању да изађе на крај ни са којим догађајем из сопственог живота. Сваки задатак се пред њим уздиже попут неке планине, несавладиво. Имајући у виду такво доживљавање, Ниче је дух тежине означио напросто као демона. Одатле је настала она чезнутљива слика човека, „који може да плеше". Осећај лакоће, способност да се лебди и успиње, јесу највиша вредност.

Такав живот је дубоко рањив. Ова рањивост у суштини не происходи из недостатка структуре или из недовољности унутрашње снаге – иако тако нешто може да се деси – него из осетљивости бића условљене многострукошћу тежњи и за-

[1] Немачка реч *Schwemut*, која отприлике одговара речи *меланхолија*, у етимолошком смислу нема исто значење. *Schwer-Mut* не значи „црни сок", него тешко, туробно расположење, тежина у души, душевна тегоба и сл., као што ће и сам аутор објаснити. Термин *меланхолија* нам се, ипак, учинио погоднијим и од туге, и од депресије, и од потиштености, уколико се добро води рачуна о томе да се из њега избаци свака романтичарска конотација.

мисли. Једноставни људи, мени се чини, не постају меланхолични. Али, „једноставност" овде не означава оскудност у образовању, нити некакав досуђен друштвени статус. Нека особа може у највећој мери бити образована, може бити изванредна, може бити у многоструким друштвеним односима и веома плодна у стваралачком погледу, а ипак бити једноставна у овом смислу. Многострукост, односно разноликост, овде означавају унутрашњу противстављеност животних тежњи, напетост између мотива, узајамно и опречно укрштање нагона, означавају противречности у односу на људе и ствари, у односу на захтеве према свету и према властитом животу, према мерилима која се примењују...

Ова осетљивост чини човека рањивим јер је са́мо постојање немилосрдно. А оно што у њему рањава, јесте управо оно што се не може укинути, што се не може поништити; патња која је посвуда, патња угрожених и немоћних, патња животиња, немих створења... На крају крајева, то се не може изменити. То се не може опозвати. Тако је и тако остаје. Али управо је то оно што је тешко. Оно што рањава јесу јади и злехудости постојања које је често тако одвратно, тако ниско и обично...

Празнина у њему. Могло би се рећи: метафизичка празнина. Ово је тачка у којој се меланхолија повезује са досадом, са чамотињом. Наиме, са једном особитом врстом досаде, каквој су склоне извесне људске природе. Она не значи да неко не ради ништа озбиљно, да је беспослен. Она може да прожима један веома занимљив, упослен и активан живот. Ова досада, односно, чамотиња, значи да се у стварима, страсно и стално, трага за нечим што оне немају. Трага се, са једном болном осетљивошћу и са неподобношћу, за оним што би се се, у најбољем смислу речи, могло назвати грађанским: за компромисом са могућим и са склоношћу ка лагодном. Трага се и покушава да се ствари виде онако какве бисмо ми же-

лели да буду: да се у њима пронађе она пуноћа, она озбиљност, онај жар и снага испуњења за којима се жуди – али ништа од тога не иде. Ствари су коначне. А свака коначност је мана, недостатак. И овај недостатак јесте разочарење за душу, за срце које жуди за апсолутом. Ово разочарење се шири и постаје осећај велике празнине... Нема ничега што би било вредно постојања. И нема ничег што би било вредно да се човек њиме бави.

Оскудност, мањак у етичности оног другог рањава. Мањак моралне отмености пре свега, племенитости душе. А нарочито дубоко рањава оно ниско, просто, обично.

Стално смо употребљавали реч „рањивост" и, заиста, њу треба нагласити. Она изражава особиту нијансу меланхоличне патње. Њу не чини само немање воље, или мрзовоља, или бол. Све то може бити мучно, жестоко, узнемирујуће до најстраснијег опирања. Али у томе увек може бити и нечег светлог, што подстиче снагу неопходну да подржи одлучно противљење. У меланхолији, међутим, лежи нешто друго, нешто особито што онај болни део, могло би се рећи, усмерава право ка најосетљивијем месту. Меланхолична патња има једну нарочиту особину унутарњости, једну нарочиту дубину, неку незаштићеност, огољеност. Овде недостаје извесна отпорност, у том смислу да се болни део уједињује са оним поменутим другим, особитим, у самој унутрашњости бића. Ова близина патње – а уз то и несразмера између оног што бисмо могли назвати нормалан учинак бола изазваног неким јасним поводом и његове дубоке дејствености код меланхолика, чини разумљивим да се овде ради о нечем урођеном. Одлучујуће место или моменат не налазе се у спољашњим околностима и потресима, него у унутрашњости са́мог бића, у некој врсти селективне сродности са свим оним што може да повреди.

Ово може да иде тако далеко да меланхолик сваку ствар и сваки догађај, какви год да су, осећа као болне, да му и са́мо постојање, као такво, постаје патња: сопствено постојање и са́ма чињеница да нешто постоји.

III

Говорили смо о мучном, о негативном, о патњи и о разорном елементу у меланхолији. Али у свему томе могли смо назрети и нешто велико, осетити да се из све те беде уздиже такође нешто драгоцено и племенито.

Та тежина, о којој смо говорили – то је била полазна тачка ка дубљем продирању у средиште феномена – даје свеколиком чињењу особиту дубину и пуноћу. У присуству неког бића лако погађамо да ли његови корени дотичу меланхолију. Људско постојање које се одвија у светлости и јасноћи извор је радости. Али онај који је упознао оно друго подручје коначно може да живи само са бићима и мислима, који су повезани са тим дубинама. Величина, крајња и стварна величина, није могућа без тог притиска, који је једини кадар да да̂ стварима сву њихову пуноћу и који усмерава снагу ка њеном правом напону; није могућа без оне такорећи конституционалне туге, онога што Данте назива „la grande tristezza", која израста, не из неког посебног повода, него из са́мог постојања.

С друге стране, та тежина, та тамна туга носи понекад бескрајно драгоцен плод: кад притисак попусти, кад се тај унутрашњи затвор отвори, успиње се тад она лакоћа живљења, онај утисак лебдења, понесености, који доживљава свако биће, она јасноћа погледа и она непогрешивост у уобличавању дела, онако како је то, опет, Кјеркегор описао.

Говорили смо о снажној жељи да се живи повучено и тихо. Она не указује само на страх од сусрета са стварношћу која рањава, него, на крају крајева, на интимну тежњу душе ка великом средишту,

полет ка унутрици и дубини, ка оном подручју, у којем живот, из збрке случајности и непредвидивости, ступа на збринуто и сигурно место, где, ослобођен од разноликости појединачних испољавања, пребива у вишеструкој једноставности дубине.То је жудња да се пронађе сопствено истинско обиталиште бегом из распршености и враћањем у преданост целини, да се умакне спољашњем постојању и склони се под чедан заклон светилишта, да се избегне површном и убегне у тајну прапочетка, то је тежња великих меланхолика ка ноћи и ка „Мајкама“[2]

Меланхолија је однос са тамним основама бивствовања – а „тамно“ овде не значи никакво обезвређивање. Оно не означава супротност некаквој доброј и лепој светлости. „Тама“ овде није синоним помрчине пакла, него живе вредности, која је пандан светлости. Мрклине су зле, оне су нешто негативно. Тама, пак, припада домену светлости, и обе заједно сачињавају тајну суштинског. Ка овој тами тежи меланхолија, знајући да тама изнедрује облике и чини их присутним у свој њиховој јасноћи.

И, у чудноватој супротности са свим тим, сродност са бесконачним простором, са празнином неизмерних пространстава: с морем, пустаром, огољеним планинским гребенима, с јесени која чини да лишће пада и проширује хоризонте, са митом у коме се векови простиру бесконачно у прошлост. Простор без граница споља, скривени унутрашњи живот, једно друго причешћују, и један и други су симболи и места дубоких искустава.

Управо из те меланхолије, која укида вредности, лишава садржаја облике и испољавања стварности, одузима стварима њихову материјалну суштину идући тако ка празнини и засићености, која крши ослонце постојања и ближи се тако бесмислу безнађа – управо из те и такве меланхолије искрсава дионизијски елемент. Без сумње, меланхолик је тај који са пуноћом постојања има најдубље односе. Боје света му изгледају сјајније и јасније, његова унутарња музика има интимније и нежније нагласке. Он до самог свог дна осећа моћ створених обличја. Из његовог бића шикља гејзир живота, и његово искуство кадро је да му разоткрије силовитост свеколиког постојања.

Али увек, чини ми се, у спрези са добротом, у спрези са жељом да се живот оконча у доброти, у пријатности, и у добрачинствима према другом.

Не верујем да би истински меланхолик могао бити природно непријатан: он се превише тесно сродио с патњом. Свакако, меланхолици јесу били непријатни, чак немилосрдни, али такви су постали услед унутрашње невоље, из стрепње, из очајања. Они нису умели да изађу на крај са самима собом. Ништа не постаје тако окрутно као очајање, које више не зна себи да помогне. Тако, кад меланхолик одустане од доброте – управо због тога што је тако тесно везан за живот – нешто особито рђаво продре у њега. Нешто што је рђаво због близине, због додира са нитима живота. Тада је он способан да другима наноси бол који је живот њему досудио. Кјеркегор је такође описао овај вид меланхолије у лику Нерона, у спису *Или–Или*.

Ово нас, пак, приближава средишњој вредности меланхолије: у њеној крајњој суштини она је чежња за љубављу. За љубављу у свим њеним облицима и у свим њеним ступњевима, од најелементарније чулности до узвишене духовне љубави. Покретачка сила меланхолије јесте Ерос, жудња за љубављу и за лепотом.

Ова дубока жудња и чињеница да она не настаје у неком засебном одељку бића, него у самом његовом средишту, да се не ограничава само на неке нарочите односе и неко нарочито време, него да прожима целину, да је читаво биће меланхолика натопљено Еросом и да Ерос има ту особитост да уједно жуди и за љубављу и за лепотом: за лепотом, која је и сама нешто дубоко угрожено и, тамо где

[2] Обитавалиште „Мајки“ је загонетна област у коју продире Фауст не би ли евоцирао лик античке Хелене (*Фауст*, II, чин I). Тумачи су видели у „Мајкама“ симболе било Платонових Идеја, било вечно постојећих суштина, било монада или ентелехија које чине суштину сваког бића. Алузије на „Мајке“ су врло честе у немачкој књижевности.

се помаља, наговештава једну кризу моћи живљења – то је темељ рањивости, о којој смо говорили. Јер биће које воли је отворено, спремно да крене у сусрет другоме и да га прихвати, да дâ и да прими. Оно је пуно поверења. Оно је без заштите.

Оно искушава патњу којој је узрок пролазност ствари: вољено биће му је одузето, жива лепота је ту увек само на трен, лепота има смрт за сусетку.

Али, попут неке врхунске одбране против зла, дата му је чежња за вечним, за бесконачним, за апсолутним. Меланхолија захтева оно што је само по себи савршено, безбедно од сваког напада, бескрајно дубоко и блиско, недодирљивог угледа, отмено, драгоцено.

То је тежња за оним што Платон именује истинским циљем Ероса, Највишим Добром, које је у исто време једина Стварност, сáма Лепота, неуништива и безгранична. Захтевати спознање те стварности која једина може да испуни, да прими у себе, спојити се с њом, ту се налази оно нешто особито, чији траг можемо пратити кроз читаву повест људског трагања и мисли: изразито живо незадовољство узроковано коначношћу. Воља да се овлада тим апсолутом на чист начин и са нарочитим интензитетом у поступку. Није јој довољно да га препозна; да га, етички, вољно, угради у своја деловања. Она тежи сједињавању, додиру једне природе с другом. Она жуди да у то урони, да пије, да се засити. То је тежња за јединством које је стварност.

Тако су усмерене ове две темељне животне тежње, које код меланхолика имају једну посебну нијансу и које међусобно стоје у тако болном нескладу: жеља за испуњењем и жеља за уништењем. За уништењем тог бедног облика постојања које је само земаљско и људско, да би Једно било све у свему. Да би, тачније речено, дошло до врхунског испуњења живота. Речи као оне св. Павла: „Живим, али то нисам ја, Христ је тај који живи у мени“, изражавају, на вишем нивоу од хришћанског, најприснију чежњу оне врсте духа, која цену за то плаћа у меланхолији.

То је жудња за апсолутом, али за апсолутом који је такође добро, племенито, то јест, који је, по својој природи, властити и посебни предмет љубави. Меланхолик тежи сусрету са апсолутом, али са апсолутом који је љубав и лепота.

IV

Али, с друге стране – и ту се затвара круг – ова тежња за апсолутом код меланхолика је сједињена са дубоким убеђењем да је узалудна.

Меланхолично стање духа је осетљиво на вредности којима тежи. Оно тежи есенцији вредности, врхунском добру. Али та тежња, баш она, као да се окреће против њега самог. Јер она иде у пару са осећањем које није у могућности да задовољи. То је могуће повезати са неким искуствима: кад се нисмо показали на висини неког задатка, кад смо запоставили неку дужност, кад смо уништа страћили време, кад смо изгубили партију коју више не можемо да поновимо. Али то су само додирне тачке са дубљим стварима, са осећањем немогућности, које је априорно дато, као круна поменуте тежње. Немогућност почива већ у начину на који је апсолут жељен: у нестрпљивости која исувише брзо хоће да буде задовољена, у захтеву за неодложношћу која не види међуступњеве и креће крајње чудним путем да би га достигла... У сваком случају, тежња за пуноћом вредности и живота, за бесконачном лепотом, која се у дубинама бића спаја са осећањем пролазности ствари, о пропусту, изгубљеној партији, која се спаја са тугом, са ојађеношћу и са забринутошћу које се увлаче у душу и које ништа не може да смири – то је и таква је меланхолија.

Она је као атмосфера која све окружује, као неки флуид који све прожима, као

дубока горчина и, истовремено, као сласт која је у све то умешана.

V

То нас доводи до питања: шта је смисао ове појаве и који задатак она намеће? Верујем, ван свих медицинских и педагошких разматрања, да је она знак постојања апсолута: то је њен смисао. Бесконачност се посведочује у срцу. Меланхолија открива да смо ограничена бића која живе раме уз раме са – оставимо се превише смотрене и превише апстрактне речи, коју смо до сада употребљавали, „Апсолут“, и заменимо је оном која овде заиста одговара – Богом, он нас је позвао и подстакао нас да га примимо у наше сопствено постојање.

Превео са немачког
Душан Ђорђевић Милеуснић

■

Две песме о меланхолији

Жерар де Нервал

□

EL DESDICHADO

Ја сам неутешен – усамљен – без дана,
принц сам аквитански коме кула пада.
Мртва ми је *звезда* – а лутња звездана
носи *црно сунце* неизмерног *јада*.

Тешитељко моја, сред гробног бездана,
врати ми Позилип и сва мора сада,
чардак где је ружа с бршљаном свезана,
цвет што тужно срце опи изненада.

Љубав сам ил Фебус? Лизињан ил Бирон?
Још ми чело рујно од пољупца њена;
сањарих у шпиљи где плива сирена...

Двапут сам Ахерон прешао, пун силе,
смењујући каткад с Орфејевом лиром
уздахе светице и крикове виле.

Превео са француског
Коља Мићевић

ЦРНА ТАЧКА

Ко се год загледо у Сунце, прегорно,
Том се причињава пред оком, упорно
Нека црна тачка. Очи бије хридом.

У младости лудој, да се до ње винем
Усудих се Славу погледом да шинем,
И црна ми тачка заигра пред видом.

Од тада у све се унела, да збрља,
Сви смо ми у власти тих злокобних мрља
О стрепњо ужасна, свима нама вају!

О коби свирепа! Сви смо твоја чеда,
А само је Оро што, некажњен, гледа:
Славу нетремице, и Сунце у Сјају.

Превео са француског
Станислав Винавер

■

Психа југословенске меланхолије

Владимир Дворниковић

Студија о меланхолији као темељном карактерном тону југословенске психе, започета је 1917, у најжешћој години Првог светског рата, а довршена 1925. године, у којој Владимир Дворниковић (1888–1956), убеђени Југословен, превременим пензионисањем завршава каријеру професора на Филозофском факултету у Загребу. Основна идеја студије је да у свим испољавањима наше „народне душе“ постоји некакав „талог тешке меланхолије“. Тај психички тон се најдубље и најнепосредније испољава у нашем народном мелосу, који има једну специфичну ирационалну црту: у нашој песми бол као да ужива у самом себи. Откуда долази та болна чезнутљивост која истовремено и ослобађа и заробљава? Дворниковић сматра да се њени корени пружају даље од отоманске инвазије, даље чак и од словенства и византијске културе. Наша меланхолија црпе, изгледа, своје сладуњаво-горке сокове чак из азијског Оријента.

Немеланхолични увод за студију о меланхолији

У најцрњој години великог рата 1917, у егзилу бихаћком када сам гледао оне негдање наше љуте крајишнике гдје без гласка као питоми јањци гину од глади и јада, написана је у неком грчу за ослобођењем прва скица ове цјелине коју сад доносим израђену. Есеј је био обелодањен у „Хрватској њиви“ и уз то посебно одштампан. Поред свих мојих дотадањих расправа и студија, овај је есејић био највише запажен: писало се и расправљало о њему и много је цитиран. И вредни издавач друге књиге моје *Савремене филозофије* г. Васић знао ми је кадгод да спомене тај мој мали саставак, док се нисам након година ипак ријешио да га у израђенијем опсегу поново изнесем, баш његовом побудом.

Међутим, другачије вријеме, другачија и књига. Сви смо ми, у оно доба, вољели да се ражалимо и расплачемо сами над собом. Кривили смо све и свакога око нас, омамљивали се „великим генијем нашег народа“, ломили се и превијали за што вишим изразом апотеозе тој нашој вишестољетној Патњи и прегаженој Правди.

Миловали смо сами себе, лагали сами себи – али прије но што смо могли главе подићи, дојурила је и стала међу нас она сама главом – Слобода! Што сада? За чим сада да бугаримо, што да сањамо, на ког да се тужимо – кога да мрзимо? Па један другог! – та душман „тисућљетњи“ избачен купи зубе пред вратима, а сад ћемо ми да се разрачунамо! Има ту још идеја и идејица по старим артијама од Кулина бана, слобода и слободица – свакоме своје! Па онда те толике испражњене јасле, тко да их поклопи – а сви имаду једнако „право“! Гужва, јагма, копитање – слобода – брука.

И мени се учини да смо ипак били љепши у ропству. Тако ми се учини ето, и ја си не могох помоћи; а учини ми се и то да смо ми нека проклета раса. У уху све бруји као да чујем, гдје нас свијет вањски у оваковом низу ниже: Румуњи, Арнаути, Грци, Југословени... Срећа још што и сама госпођа Европа није баш најчистије прошлости а још мање садашњости. И сами је љубавници њени оговарају инфамно, да се је „иживила“. Међутим, ми Југословени, ми смо млада и здрава раса, тако још увијек одјекује у нас. Наша је будућност, итд. По коме? По овоме олошу што је у поплави и невремену избио на површину, па се још увијек по њем млати и мота? То ваљда неће бити! Можда ипак у *дубљем слоју, у сировом нетакнутом материјалу народа*? Ту сам, ето, дубље загребао испод наше прљаве данашњице, да нешто ипак нађем.

Ако сам што нашао, мислим да је у ову књижицу стало.

1. Што најдубље карактерише југословенску психу?

Не стоји ли – прије сваког даљег разглабања – та проста чињеница: да у свим спонтаним непосредним еманацијама наше тзв. „народне душе" имаде неки талог тешке меланхолије? Према истоку југословенском постаје тај талог све тежи и црњи, на запад и сјевер све тањи и бљеђи.

Кад би требало у једном маху захватити једну и најкарактернију црту у психи овога народа, али са дна и коријена, ја не бих знао што друго да изнесем на сриједу, ван ту несретну нашу меланхолију и носталгију. С том цртом повезано је сад толико тога да би се око ње могла да усредсреди цијела једна „психологија југословенскога народа" и да се њом обиљежи једна цијела психичка конституција тог елемента, али ми ћемо овдје углавном остати код саме меланхолије, да се с њом снађемо и с њом разрачунамо.

Да читаве расе и читаве нације имаду и своје посебне „темпераменте", и да се може говорити о извјесној типичној душевној конституцији једног народа, то је било познато и прије сваког научно организованог искуства. Стара подјела на позната четири темперамента још увијек стоји с извјесним модификацијама, поготову у овако сумарном и широком карактерисању као што је то психа једнога народа. На пример, површна сангвиничност Италијана, оштра у Шпањолаца, духовита, окретна у Француза – то су тривијална искуства и не знам би ли тачније посматрање и „табеларно регистрирање" ишта на њима измијенило.

Међутим, кад је овдје ријеч о „југословенској меланхолији", биће ту нешто друго по сриједи, а не тек нека психологија једног темперамента. Ми изрекосмо фаталну ријеч „талог меланхолије" већ горе у првим речима. Ту је оно што нас тишти и што нас овдје нагони да „психологизирамо". О талогу се ради, о црном талогу, како и сама грчка ријеч својом етимологијом казује. Меланхолија је посебан темперамент, с неком нарочитом тенденцијом „таложења", згушћивања, дакле, „седиментирани" темпераменат. У њему је прави баласт тежине, нека тежња и склоност ка кристализовању, видљивом објективирању. То је оно што тај темпераменат „даје из себе" и по чему је он често био продуктиван до генијалног обима. Али, он и прима „натраг у себе" и регресивно тако појачава сама себе. Он даје посебну боју цијелој душевности и излучује поврх тога ту „боју" одијељено и чисто као своју најкарактернију објективацију.

Ето ту изажету боју југословенске меланхолије ми узимљемо овдје за своју анализу.

Не, дакле, меланхоличку грађу душевну у њеном непосредном покрету, у њеној недовршености, већ извјесне готове објективације и продукте, те хисторијске и етничке изразе те меланхоличне психе – то, ето, ми узимљемо за излазиште нашег посматрања.

Као неки тешки, темељни тон провејава та меланхолија, сјета и носталгија све оне творевине и изјаве народне душе које уистину морамо да сматрамо стољетним, истинским резултатима оног читавог животног свијета у којем је наш народ „своје trijeзне дане боравио". Тешка животна озбиљност која се до јасног бола пропиње и као бол изјављује готово у свим традиционалним продуктима духа народног, ударила је толико видљив жиг на чело томе народу да су и многа друга својства његова само отуд разумљива. И тзв. „добра својства" и „мане", све настраности и особитости, све разлике и одлике спрам ближих и даљих сусједа ту се у једном коријену залодише.

Не питајмо овдје, зашто је баш тај темељни и карактерни тон југословенске народне психе – *сам* у *себи*, *чист и отворен* – толико слабо запажен и толико ријетко истицан. Ту бисмо морали да додирнемо онај познати „јаз" између „народа" и „интелигенције" и већ овдје потцртати да

народне интелигенције, *уистину наше*, ми још увијек немамо. Нека се ово питање само од себе одмота и ријеши у овом даљњем разматрању с којим одмах и почињемо.

2. „Југословенска бол“

Каква ли је то бол што проговара из подземља психе југословенске? Одакле то потмуло зујање њено и што нам оно стално говори? Што је у томе расно-психолошко, што културно и етничко-психолошко и, напокон, што је хисторијски уталожено у тој меланхоличној подсвијести нашој?

Одакле тај основни, органички „потез народног карактера“, и то баш тим дубљи, чим је дубља и његова „некултура“ у западно-европском смислу?

Напосљетку, у *чему* се најближе, најчешће и најнепосредније испољио тај дубоки психички тон? Гдје је најчујнији и гдје је најодвојенији?

Зацијело, нигдје толико колико у нашем народном мелосу. Није то никаква научна рефлексија, то је просто искуство и свагдањи доживљај.

Ни у једној јединој изјави наше народне душе не осјећамо те у темељу „разбољене психе“ као у народној пјесми и мелодији. И кад ту говоримо о југословенској души, мислим нарочито на оне дијелове народа у којима је та психа задржала (или задобила?) свој изразити расни карактер, гдје су јачи и културнији туђински упливи и приливи били најслабији, дакле у средини и југоистоку народног тијела. Само у томе дијелу дошла је тенденција несметано и пуно до свог облика, и само ту је мјесто да се покуша анализа југословенског бола.

Пјесма је први најнепосреднији и најкарактернији израз. Али ту су и други документи, уз најјаснији говор те пјесме и мелодије. Ту је и наша народна лирска и јуначка епска пјесма, народна прича и приповјетка, продукти народног хумора, ироније и сатире. Ту је и „народна филозофија“ пословица, афоризама и сентенција; у једну ријеч, читаво „народно благо“ и народна традиционална „књижевност“. Уз то долазе на вас религиозни и традиционални душевни живот, празновјерје и „вјеровања“.

Од свега тога говори нам ипак најотвореније наш народни мелос. Пјесма и музика издижу се својим најдиректнијим изрицањем и саопћавањем изнад свих других огранака умјетности. Нема умјетности ни умјетничког „израза“ који би нам толико голо и разоткривено саопћавао изравно нечију душевност, као што то може да учини музика. Она изравно даје осјећај и изазивље осјећај. Посредство ума, уопће свако посредство ту је најнезнатније; на идеалном врхунцу оно се уопће и не осјећа. Осјећања и емоције, дубоке и неизрециве, интимне и несвјесне до потпуне несаопћивости, само се њоме могу пренијети „од душе к души“ као интегрални пуни *доживљаји*. Али с том дубином дата је и ускоћа музике. Она је голема, једина и сама све дотле док не пође да саопћава и оно што је и другим начином приопћиво, док не тражи да прошири своју ускоћу – на рачун своје дубине. То се збива онда кад хоће да казује такове нијансе које су већ интелектом омјерене и одјељене и које не значе дубоких, спонтаних и *иначе* неизрецивих емоција. *Психолошки* узето, „права“ је музика само народна, неумјетничка музика. Критерији за величину умјетне музике остају – у темељу – исти са критеријумима народне. И кад је Шопенхауер у својој метафизици музике ту умјетност одвојио од свих осталих умјетности и једино у њој нашао непосредни израз онога апсолутног што стоји иза свију појава овога свијета – израз посве раван самом том свијету као „појави“ – онда га је на то могла довести само та, заправо *психолошка* рефлексија, да у језику музике проговара најнепосредније она дубока срж душе људске, она његова метафизичка свесви-

јетска *воља*, која је за њ бит, ствар, апсолутум овога свијета.

Музика даје личност како се она не може превести ни у који други говор. По пјесми најбоље упознајемо човјека и карактер читавих народа. Душевно лице једнога народа (ако га уопће има) провирује кроз његову народну пјесму. Тип те пјесме одаје душевни тип. Изразитост и сировост те пјесме одаје и изразит, прост и сачуван душевни тип. С културом нестаје и типа; интернационализовање европске културе и њено униформирано ширење по глобусу Земље показује то најјасније. У полукултурности нашој ми тог типа још изгубили нисмо, поготову у крајевима које можемо сматрати најмање културнима. Још гледа кроз тај живи наш народни мелос и живо у темељу једно лице тога народа. Тај мелос говори само једно, у *темељу увијек једно и исто: бол.*

3. Босанска, србијанска и македонска пјесма

Лице које се даје из тога мелоса, једно лице цијелог народа, као једне једине колективне душевне личности, јест лице *патника*.

Нигдје нам то једно душевно лице нашег народа не излази тако јасно и раскривено пред очи и нигдје не проговара тај народ тек *једним и својим* начином као у тој светој пјесми.

Тко је мало поорнијег уха барем прошао кроз нашу Босну и Херцеговину, Србију и Македонију, дакле средину, југ и исток Југославије, знаће добро на што овдје мислим. Тај тип пјевања који се називље кадгод „босанским“, кадгод „србијанским“ (или „старосрбијанским“), а понајчешће „македонским“ – јер се обично Македонија сматра огњиштем и расадништем те пјесме – показује све јачу тенденцију експанзије према сјеверу и западу, све до у хрватске и словеначке кајкавске крајеве. *Истински* он живи само у оним поменутим јужним и источним крајевима, ту му је коријен и атмосфера; свагдје другдје излази изнакажен и закинут.

Музиколошки и музичко-теоријски, у западноевропском виду тај је музички тип прави „curiosum“. Тип свој и индивидуалан, настран и „егзотичан“ за свако туђе ухо; има у њему нешто што странца фрапира, чудно, можда и неугодно додирује и он просто не зна „шта би с тим почео“. Њему је то нешто посве туђе, а ни откуд да нађе кључа да се уживи и да разумије. Чудна је и неразумљива техника те пјесме, још чуднија она страховита монотона и бескрајна меланхолија те пјесме. Та то је изван плоштине свијести једнога Европљанина. Али и тај прави странац, Нијемац, Енглез, Француз снаћи ће се још некако – јер то су народи који се разумију у колоније и томе сличне ствари, одмахнуће руком: „Оријент!“, „мол-музика“, и готово. Али наш југословенски „странац“, а таквих има и тер колико у нас, у извјесним крајевима, тај ће муку да намучи – ако не може да умакне да не слуша. Рекао бих да они који не осјећају и не разумију те пјесме, да *бјеже од ње*. Брзо ћемо видјети зашто. Али не само људи лаици у музици, и музичари наши и музички „високо образовани“ људи панички бјеже од ње! Није ово ни за влас претјерано. Има ли у ма којем нашем душевно-културном пољу крупније и здепастије туђинштине, покрадене и неспретно имитоване, колико баш у тој несретној „нашој“ умјетној музици? Поред праве Крезове ризнице народног музичког блага или, ако хоћете, рудника блага, ми смо још увијек прави просјаци са својом југословенском умјетном музиком уза сав поштени напор два-три композитора и музиколога новијег датума. Наши музиколошки почеци запеше на Кухачу и Мокрањцу. Двије-три новије ласте не учинише прољећа.

Нема сумње, *голема већина* наших музичких људи стоји још данас далеко од тог народски нашег типа. Али видјећемо домала *зашто и они бјеже!*

4. *Егзотика југословенског мелоса*

Нема те музичке културе, са свом најизграђенијом европском техником и теоријом, науком о хармонизацији и композицији – која би сама собом давала *кључ* за тај наш јужно-југословенски музички тип. Са свом том техником, и уопће западњачком „морфологијом" музике остајемо тек пред вратима те пјесме. Сва та европска теорија са својим тоналним системима – иако је као нпр. у Француза (Дебиси у новије вријеме, иначе се ти покушаји јављају око 100 година унатраг) хтјела у своја клијешта да захвати и оријенталну индијску музику – остаје још увијек „с ону страну". Рекло би се да је тај наш музички тип једна „врста мол-музике", да је то напросто „оријентална музика", јека или копија њена – али ни једно ни друго није истина. Да ту нашу музику не може да оклопи европска арматура, исто као што не може ни оријенталну, то стоји и то им је заједничко. И ако је напросто оклопи, она више под њом не живи, не миче се и не дише. Слична је оној вјешто и лијепо испуњеној животињи која стоји у музеју „као да је жива". Ни „репродуцирати" је не може, а камо тек стварати с њом и из ње. Шта више, ни *чути* је право не може, па зато ни репродуцирати. Идем тако далеко те тврдим да ни најизоштренији слух који у једном симфоничном мору може да ухвати и једну сламку од тона, и да га временски полови и опет полови на правилне четвртине, осмине, шеснајстине итд., неће моћи *овдје* ухватити свих оних до недјељивости тананих вибрација и несумјерних нијанса које се у својој аморфности могу само тек једним другим органом, другим једним нутарњим „ухом" захватити, разликовати и *свладати*.

А то нутарње ухо, то је *доживљај тога мелоса у једној цјеловитој посебно и нарочито грађеној психи*.

5. *Психолошки кључ и уживљај у расну југословенску меланхолију*

Само у нутарњем доживљавању и изживљавању те нарочите психе стоји кључ за сва она душевна-динамичка врела из којих та пјесма расте и према којима се органички нужно и *формира*.

Душа је посебно „постављена", у читавом свом склопу. Само један посебан „кат свијести" (или подсвијести?) даје ону основицу из које се диже сва она специфична и нарочита експресивност југословенске пјесме, са свом оном својом једноличности и посебном карактерности по којој је одмах, на први мах, још прије сваке анализе, препознајемо.

Потребна је ту само једна посебна *удешеност* психе, али изведена у *крајности,* рекао бих у неизмјерност: удешеност да се она улеђена и угрудана бол, сав онај несвијесни негатив живота отпусти у неко бескрајно одтаљивање. Посебна сладоболна срс – то је *хладноћа тога таљења*.

Ово је што се *доживљује* у пуној и израженој југословенској пјесми.

У тој „парадоксалности" стоји сва психичка бит њена, најоштрија граница, нијанса и дистинкција према свим осталим мелодичким типовима. Бит је њена „ирационална" до апсурда; „ирационална" зато јер западно-европски музички тип, према њој, у неком смислу излази управо „рационалан", у форми баш и „математичан". Тај има бар неку своју евидентну „logique des sentiments" – југословенска пјесма је нема. У тој пјесми предаје се бол некој бескрајној сласти над самом собом, ужива у развијању себе саме, у купању, забораваљању у самој себи. *Бол* се ту изживљује као *сласт*, као контраст саме себе, *ужитак и сласт те боли саме*. Та пјесма отпушта нешто што је „накупљено" и неиздрживо; она дахће за олакшањем, ослобођењем. То нешто је неизрециво, као што је уопће неизрециво све оно што органичка пјесма „говори". Али томе отпуштању нема краја, нема ослобођења. То „бјежање

од бола" тако је удешено да значи једино – дубље упадање у њ. Говор, израз бола прејак је и зато регресивним учинком само појачава ту бол, у посебној сладострасти тог самог појачавања. И у том је сад онај „апсурд" тих пјесама да оне ослобађајући још дубље нас заробљују, да кидајући, гушећи бол, још јаче је оживљују и тако све даље – *с тенденцијом у бескрајност*. Отале извире она карактеристична несвршеност и бескрајна отегнутост, ширина. Отале и онај посебни *raffinement* те пјесме, јер у своме „ослобађању" она и силног маха даје и силно стеже, и чим више пушта, тим више стеже, чим више „тугу" и „жалбу" тјера, тим дубље у њу тоне.

То је пјесма која својим миловањем мучи. И што се више том миловању предајемо, то се теже од његова мучења растајемо. Све јаче и бриткије зарезује се оштрица; као што се и челични окови све дубље упиљују у тијело чим се више трза и отимље.

Финале ту је почетак, нигдје несвршен, увијек отворен. Пројекција у неизмјерност. Те пјесме по својој првој удешености уопће и не могу да се „сврше" и човјек осјећа у њима, да се уопће и не би смјеле да сврше да *постану оно што јесу*. То је пјесма оног посебног осјећања: да *послије ње нема више ништа*, нема живота – осјећања у ствари неизрецивог и неописивог. У тој својој монотоности и вјечној унутарњој једнакости, у дуљењу и понављању у бескрај све су јаче, дубље и силније. Та недовршеност у самој је бити њиховој. И зато је неизбјежив онај стални „остатак" који се никад изживити не може и који увијек и неизбјеживо остаје. То је талог оне луде „жалбе", „туге", којој нема смирења.

6. „Туга", „жалба", „дерт"

Не само „жалба за младост"; дубља је и шира, и без дна и без краја та југословенска „жалба" и та „туга", што се и у тексту монотоно рефренски понавља. „Жалба", „туга", „дерт", „болан", „бона" – то се понавља најчешће и до страхотне монотоније. И без смисла и без значења, као јека свуда се понављају – све до просте несвијесне поштапалице.

Није то тек севдах ни севдалисање, ни „дерт" за изгубљену дјевојку. „Од севдаха горег јада не има", али не само за Југословене, већ и за остале људе. Није сва та „жалба" тек жалба за изгубљену младост. Ни „туга" није увијек ни очај ни разочарење, ни наговор из неке гануте драгости као синоним за оно познато „мори" из македонске или врањанске пјесме.

И „севдалинка" и „јауклија" тек су подврста у тој цијелој врсти пјесама. Додуше, оне су најкарактернија њена подврста. Али тај њихов тешки, суморни меланхолични карактер као да је неком иридијацијом прожео и прекрио и све остало, па и оно са жалбом и дертом нема никакве везе. Меланхолија прелази напросто у *начин*, маниру. Ни весеље, ни обијест, ни дивљост не може да је затаји, и ово је сад оно што је *најкарактерније*, *најугословенскије на читавој овој ствари*.

Човјек наш јужних крајева и „из весеља" пјева тужно и увијек једнако тужно; ни у колу, ни у поскочици, ни у разиграном „сватовцу" неће никако да ишчезне онај неки „мол" како би рекао музички теоретик, онај тонални основ неке тежине, озбиљности, чега ли. Тко има и уха и осјећања, неће му никад измаћи тај неки неизрециви баласт у дубини. И без „туге", туга је увијек ту, и без жалбе елегична удешеност тона све једнако звучи. Зашто и откуда све то? Што то изживљују ти људи, и онда када *несвијесно изживљавају?* Јер баш на том „несвијесном" стала је сва тежина питања, на том *сталном и органичном*, за разлику од сваке *нарочито* меланхоличне и носталгичне *умјетне композиције*. А да је уистину то расно југословенско изживљавање несвијесно, види се и по том што је управо физиолошки умеханизирано и у сами ритам кола, и у најбје-

снију пјесму пјане теревенке. Прођите само поред пучке њемачке, талијанске, па онда поред праве „југословенске" крчме и ослушкујте мало ту грдну разлику, али не само у „култури" и површини него и у психи. Овдје ће ме разумјети само онај који је имао прилике да прислухне пјесму оних затурених, презрених, чађавих механа негдје у Сарајеву, Врању или Скопљу. С каковом ли се пјесмом тај наш „сурови" балкански човјек „развесељује"! Како он уз „љуту" „разбија" свој дерт! И кришћанин и муслиман и католик, свагдје и увијек једно те исто, и монотоно и очајно до досаде и вјечито све једна пјесма – из које треба само да загрца плач.

7. Плач кроз пјесму

Опрека пјесма-плач почиње од европског запада и *овдје* сад престаје. Подијељена функција, издвојена и диференцирана, иначе свакако знак више интелектуализоване културе, стапа се сад у једно, спушта се у дубљи спрат психе. Ово је речено са западњачког стајалишта, а сада са нашег: функција је *остала* једна, она се и не дијели. И када се дијели, једно се додирује с другим и једно викарира с другим.

Близина пјесме и плача у правој и пуној југословенској пјесми не да се утајити. У крајњем случају та близина прелази у међусобно стапање: ми чујемо плач кроз пјесму. Пјесма постаје формом, „стилом" тога плача.

Уз психолошки, овдје је одлучан и *физиолошки* моменат. Он одаје форму и калуп и ондје гдје је прва психа и „нестала", тј. прешла у подсвијест. Ритам, замах, распоред висина и дубина, карактеристична економија даха и надасве она извјесна аморфност и невезаност, одају често *трагове физиологије плача*.

По читавом свом хабитусу такова је пјесма сродна оном плачном грчу за који бисмо рекли да му не има краја и да једино може да буде све јачи и јачи. Она се указује као неки стилизовани облик плача. То *једно*, и плача и пјесме, доноси сад онај посебан и неодољив утисак, непосредан, сиров и интензиван до саме физичности, до „струјања под кожом".

То струјање, хладно језљиво, болно слатко, кад улази и продире у нас, то је одзив на *говор* те пјесме и то је њен највачи критериј. И коме говор те пјесме не може баш ово и баш овако да рекне, тај јој је чуо тек звук и разумије се да ће му тај звук бити чудан, егзотичан, можда чак и смијешан. Тај ће му говор бити стран, неразумљив, уху неугодан, и више још, и мрзак може да му буде. Видио сам људи које је та пјесма страховито љутила, бацала их у нелагод и одбијала их неком несавладивом одвратношћу. Али то већ нису они „прави" који је баш никако не би разумјели; они већ наслућују и знају тај говор, али бјеже од њега и *неће* да га разумију. Тотално су туђи и глухи за ту пјесму тек они којима је она савршено индиферентна или чак смијешна, у које, дакле, та пјесма не може ни да „уђе".

Да овдје та пјесма-плач није тек сликовита ријеч, већ права и готова формирана реалност, знаће и разумјеће свак онај који је бар једаред чуо ону нарочиту врсту „испријесецаних" пјесама (како народ вели), у којима се чује право правцато „кидање" плача. То кидање не ваља замијенити с оним карактеристичним синкопама, на пр. у врањским пјесмама. То су она кидања у којима се, такорећи, директно чује физиолошки ритам плачнога дрхтања, право правцато дрхтање груднога коша, како се и у дисању плача осјећа. Ни висинских разлика не значи то кидање; напротив, оне су кадгод минималне и једва замјетљиве. Њихова изградираност изгледа бескрајна и рафинована, утањена, истанчана, па ипак се на већим размацима сумира у нове замахе, висински и ритмички, и тако све даље, али увијек у „неправилним" размацима, несиметрично и невезано, непериодично и неримовано, отворено и бескрајно.

8. „Математичност" европског музичког система и „физиолошка" елементарност југословенског система

Није то никакав *vers libre*, како веле неки наши музички теоретици и композитори, јер није уопће *vers*. То је у најбољем случају *vers ouvert* – ако се и то може рећи.

Истина, плач и јецање није без извјесног свог периодицитета. Према томе, није ли ова пјесма без њега? Али тај елементарно-физиолошки периодицитет посве је нешто друго неголи математички одмерљиви, објективно фиксирани периодицитет западњачког музичког система. Тај систем ради с готовим временским и висинским размацима, преноси и примјењује извјесне јединице мјерења. Према томе, оне и нису никакове ограничне функције и непосредни изрази, већ више нека секундарна техничка средства. То су неке скеле за фиксацију, изградњу и конструкцију музичку. Али у пучкој пјесми нема говора о конструирању, па према томе ни о скелама ни одређеној и *преносивој* јединици мјерења. Ту је све на свом првом и правом мјесту, огранично и неодјељиво. Све је ту непосредно одређено, само из себе неовисно одмјерено, равно из физиологије тога говора интензивног осјећања, неправилно промјенљиво, дрхтаво, непричврстиво и неомјерљиво, без посредства схеме и одређених јединица. И јер је сад та примарна физиолошка периодичност тек крупно узето нека „периодичност", лабилна и широко промјенљива, према човјеку, осјећању и разним другим факторима интензитета и екстензитета, то је садржај и спољашња архитектоника у истом таквом смислу „периодична" – то ће рећи у смислу западно-европске музике *апериодична*. У директном ослону на прву физиолошку базу те посебне рецимо „периодичности", дакле базу субјективну, несталну, губиву, још необјективирану и ненормирану, неквалифицирану и нефиксирану, у тој *првој* ограничности везе стоји темељна карактеристика овога музичког типа. У томе је и његова јакост и његова слабост и *дубина* и *примитивитет* у *исти мах*.

Равно из душевне удешености момента и физиолошких услова за експресију баш те моменталне удешености – дакле, из те доживљајно-експресивне и садржајно-морфолошке јединствености извире и сва „динамика", сав колор и сва она посебна пра-снага дјеловања код те пјесме. Она се увијек изнова доживљује и увијек изнова изражава; према нијанси доживљаја и удешености нијансира се изнова и изражај, приљубљиво и покретно. И зато свака такова пјесма остаје увијек нова *индивидуација*. Не само разни пјевачи, већ и исти пјевачи у разно доба пјеваће је увијек изнова другачије, за право ухо увијек примјетљиво другачије.

9. Працјелина емоције и израза. Елементарна снажност њеног учинка

Та најтјеснија приљубљеност између емоције и израза, приљубљеност и јединство баш у облику праодноса – оног односа кад то двоје заправо још и није двоје, већ једно, то је животни нерв те пјесме, њена срж и бит и прави карактер.

Али тај карактер *није свагдје једнако изведен*, па ни у једној посебној творевини не увијек до краја. Негдје и није уопће изведен, у ствари и чину, већ само пренесеном шаблоном. Само за „оригинале" вриједи ова јединственост и непосредност, иначе она провирује као мање изражена *тенденција*.

Та јединственост, то је сад оно што се указује и као тешка *нерастављивост*, у оном часу кад се хоће да priђе анализи и тражењу морфолошких и систематских елемената. Те аналитичке елементе тражи музичар да нађе, кључ не само за фиксацију и репродукцију, већ напосе и за конструктивну креацију, индивидуалну и умјетничку – на том основу. Изгледа као

да се све у тој пјесми опире тој фиксацији, анализи и конструкцији и нема сумње да и нашим најсмионијим музичарима ваља ту прегристи још многи тврди орах. Јер тврд је орах „воћка чудновата".

Ту стоји пред нама такова једна елементарна праћелина, са свом својом дубином и примитивитетом у једном даху – уз то с правом биолошком повезаношћу уз средину и посебну удешеност душе – да се може посве озбиљно поставити и то питање; да ли се уопће било каковом анализом тога могу добити *живи елементи* из такове цјелине, или мора она сама да нестане у оном моменту кад се дирне у нерв те непосредне цјеловитости?

Овдје ће бити срж свих проблема око вишег умјетничког ефектуирања тога, рецимо, примитивистичког и карактерног нашег музичког типа. То је проблем пред проблемима.

Но, ту почиње музичко-теоретски проблем, и ја га препуштам нашим музичким специјалним зналцима. Мене овдје интересује до краја психогенетичка дијагноза, а та се иза овог цијелог досадањег тражења може и овако изразити, простије и директније:

Ако се снажна, непатворена првотност, изражена у нетакнутој још цијеловитости облика и садржине имаде сматрати примитивношћу, онда су и те пјесме примитивне. Али баш у тој примитивности стоји не само сва дубина њихова коријена, већ и сва динамика и интензитет раста и живота. Кад се садржина и облик у један мах зароде, онда и проговарају здружено, и сљубљено у нетакнутој својој праћелини, у оној цјелини, која је посве различна од накнадног, секундарног спајања отргнуте, већ за се систематизиране музичке форме, на једној страни, с извјесним, ново донесеним садржајем, мотивом, на другој страни.

Тамо систем, схема, калуп, теорија, све одијељено, готово и отприје – овдје нова садржина, нови мотив; накнадно уклапање једног у друго, то значи у правилу и просијеку (изузевши геније – пробијаче путова) европску умјетну музичку продукцију. То значи, још у горем смислу, нашу „поевропљену" музику.

Ондје је с прве дјевичанске цјелине остао облик неодигнут, неотргнут од своје садржине. Он је заједно рођен са садржином својом – у истом потресу, у истом трзају и грчу, у истој снази унутарњој. И ту је канда стао мистериј елементарног дјеловања свих таквих, уистину националних музичких типова, не само у нас, него и у других народа који још имаду оваквих исконских изражаја, наше, пак, напосе и с елементарне снаге оног дубоког меланхоличног животног осјећања које ту спонтано проговара. У томе ће бити и разлог зашто умјетни музички продукти не могу никада да достигну *те врсте* елементарне снажности. Огромношћу, развијеношћу и усамостаљењем самог апарата и технике, те нарочитим синтетичким поступањем у стварању – гдје техничка страна и само оно „слушање" толико много мора да апсорбује од читавог и креативног и примачког музичког доживљаја – услијед свега тога онемогућена је она цјеловитост и неподијељеност генезе као у овим наивним продуктима колективне психе. Та цјеловитост „граби" увијек снажније. Она дјелује моћно, дубоко, физиолошки, навлачи бљедило на лице, и скупља крв у срце; дира у саму циркулацију крви, утиче на дрхтај живаца. Она не клизи глатко и складно – *modo aesthetico* – преко површине душе, не дјелује тек естетски и само „естетски" у формалном смислу, већ се из ње јавља нешто далеко јаче, примарније, дубље: онај први велики сенсус душе који бјежи од калупљења и формирања. И зато им је прије мјесто у ћаћавој механи него у напудраном салону. Тамо она расте и дише својим животом, ту јој је право тло и земљиште.

10. Проблем више умјетничке одредбе и техничког европеизирања овог мелоса

Сви покушаји „пресађивања" и преношења не успјеше никако: као они ситни амерички колибрићи, већ у преношењу изгибоше. Само сјај мртвог перја остао је да се напосљетку и он изгуби; живог цвркута никад више.

Голема већина наших композитора на „народски стил" мени изгледају као рибари који с одређеном мрежом успијевају да лове само одређену врсту рибе, све друго остаје у мору. Или као циглари који сву ону глину која је преко калупа, одстружу да добију свој тражени облик. Само је у наших музичких калуфџија то фатално, што је баш у оном што они одбацују поврх свог калупа, нерв и душа цјелине која је остала незахваћена. То елиминирање душе, по диктату неке формалне дисциплине, *створене* и *провјерене неком посве деветом супстрату*, то ливрирање и униформирање смртни је гријех и злочин, за који би требало поставити нарочити кривични параграф у држави југословенској. Јер језгра проблема стоји у *адекватном формирању*, у изналаску нових, равно из те подлоге никлих и диктираних изражајних елемената и *конструктивних принципа*.

Велико је и кардинално питање и то би ли за то уопће били подесни досад познати традиционални облици европске више музике, рецимо облик једне „опере" која је никла из романске подлоге, симфоније, сонате – или би ту требало тражити и напипати нове и посебне музичко-морфолошке типове.

Ово већ нису само психолошка питања. Она извиру из психологије те пјесме, из посебне емотивности и експресивности. А на том извору ми ћемо и стати овдје. Друге су руке позване да их сведу у корито, изведу у широке ријеке све до у море заједничке човјечанске музичке културе и музичког хисторијског развића.

Само узгред, у анализи психе југословенског мелоса, *извукосмо овдје прве и широке контуре једног посебног нашег културног проблема који чека своје ријешење. А тај ће се ријешити позитивно само једним јаким и големим креативним чином у будућности; или се уопће неће никако ријешити.*

11. Пријелаз на „објективну страну", на питање хисторијског и етничког постанка ове пјесме

За сада ово треба констатовати: та пјесма живи само на свом првом тлу, међу босанским, србијанским и македонским планинама, по варошима и касабама, по чађавим механама. Она ту и дан дању живи својим једнаким животом и тек је почела да се натруњује страним утицајима, у већим градовима. Покуси пресађивања на више, умјетничко тло, на оперне даске и у концертни салон, досад у цијелости нијесу успјели, ни као хармонизације цјелине нити као слободне конструкције из елемената. За сада, она је тек *фолклорни* појав и научно-музиколошки није ни као такав суставно проучен. Сужен на своје етничке и географске границе, није неокрњен ни у сам остали народ преко тих граница прешао. И ту изгледа да је једнако „непреносив" као и у вишу уметну музику. Тек тамо даље на исток и југ, у Албанију и Бугарску као да се у посебним нијансама наставља – све тамо до у срце Оријента, у Азију. А ту се отвара сад нови проспект и ново питање. Имаду ту једна већа породица и неки шири оквир, све тамо далеко на Исток. Сва права оријентална музика одаје неку мистичну суморност; и остали Славени, изузевши оне који се посве позападњачише, проговарају слично меланхоличним тоном у пјесми, иако другачије од Југословена.

Овај први широки поглед на славенски и даљи неславенски Исток треба да нам остане у најближој близини наше свијести у овај моменат, када постављамо ново, не више као досад субјективно-психоло-

шко, већ објективно-хисторијско и етничко-психолошко питање.

12. Откуда та носталгична „жалба" југословенске пјесме?

Можда већ само питање није добро постављено, можда је и оно већ израз неког извјесног осјећања и субјективног љубопитства? Али за *пријелаз* на ново тло чињеница и анализа послужиће нам и оваково каково јест.

За чудо, баш субјективно, управо интроспективно тло, било нам је досад оно што је у читавој овој анализи најпозитивније, најчвршће, основано! Као субјективни доживљај, најближи и несумњиви податак ми смо узели ту психу југословенске пјесме како је у себи нађосмо. Она је ту и ми чусмо непосредно у себи: *како је* он ту! И то најсубјективније било је најпозитивније; ма изгледало то не знам колико апсурдно, у први мах.

За тај психолошки налаз, његову дијагнозу и анализу ми узесмо на се пуну одговорност: у лично субјективном оквиру – и тај је био излазиште и залазиште свега досадањег проматрања – *ствар тако стоји.*

Судбоносни корак преноси нас сад овдје и од те клиске и непосредно утврђене дијагнозе на широко и неизвјесно тло расно-етнографских, хисторијских и културно-психолошких чињеница. На то тло ступамо оним моментом када питамо за *објективно развојне увјете расно-југословенске меланхолије*.

Откуд тај монотони, тако одређено и „уско" удешени животни осјећај који толико карактерно провејава тај „непосредни глас" југословенске психе, тј. његову стално меланхоличну пјесму?

Може ли се бар ишто нагађати? Могу ли се ту на свијетло ископати бар неки дубљи и прикривени услови, хисторијске, етничке, културне нарави?

Како би се могла схватити нека објективна *генеза* тог појава?

Како је могло, или можда *морало* доћи до онога свега што смо напријед дијагнозом и анализом непосредно утврдили?

Који поглед и које чињенице би нам могле при томе бити од помоћи? У цијелости, који би били узроци и који смисао тог појава – над којим се ми ето и толико зачудисмо, кад смо огледали опсег и дубину његову?

Све клискије тло отвара се пред нашим ногама. Чим даља питања, тим даље бјеже одговори. Објективно тло чињеница, у које би сад ваљало угазити, страховито је климаво. Куд би требало да буде као објективно и најпоузданије, туд се из првог огледа указује најклимавије, широко и пусто, и нема ваљда ни једне тврдње која би се на њем дала непријепорно усадити.

Сваки одговор даје тек пусто нагађање и *захтијева непрегледна и голема предиспитивања*. А тих предиспитивања или нема или нису вођена у виду овог нашег проблема.

Па и оно што има, противурјечно је и фрагментарно и све што се на њима може да сагради може да буде једно: вјероватност.

Након ове поузданости којом се говори у првом дијелу ових разматрања о југословенској пјесми као изравном психичком доживљају, треба да читатељ од овога ретка стално држи на уму, да сад прелазимо у несигурно тапање.

13. Црни талог хисторије?

Откад сам уопће почео да размишљам о постању и коријену овога појава, стално ми се мисао враћала на *хисторију* нашег народа.

Борбена, мукотрпна хисторија, необично дуги и отегнути „херојски период", наметнут несретним етничким и политичким положајем, османлијска најезда, четиривјековно робовање, борбе, патње, чекање – и како би се све то дало лијепо и кић-

но казати, и давно је већ казано ! – ето то је било и мени прво, на чему ми је мисао тражећи починула. Био је то прво одговор више осјећањем него размишљањем, што се још јасно огледа у првом мом есеју о тој ствари, гдје сам дао маха оваковој интуицији: „Те пјесме на крају и нису друго него управо плач. Плач је то упијен и улеђен кроз стољетне генерације – „хередитарно-хабитуалан“ како би рекла модерна антрополошка наука – плач, који се формиран у пјесму, ритам, мелодију, кида, ослобађа, тали у грудима потомства. Зато оно другачије и *не може* да запјева него управо тако; неминовна је то баштина душевна, као што је баштињен и готов тјелесни лик његов“ (стр. 6. у првом издању ове студије из 1917. године). Хисторија и нека прасловенска баштина, хередитарно заједно са стеченим, то би имали бити узроци југословенске меланхолије.

Али нема сумње, ствар ми се тада чинила много простија у себи него што доиста јест. Тог хисторијског фактора не бих се, додуше, ни сада одрекао, пак га на почетку овог поглавља једнако подцртавам. Само ће тај фактор бити секундарне природе, фактор појачавања, али не и једини фактор рађања.

Предуго „херојско раздбоље“

Истине ће бити нешто и с том крвавом и тамном хисторијском судбином. Има за то и аналогних примјера; чини се да је ту и неко правило по сриједи. Народи који су у борби и патњама свој вијек вјековали, који су дуге хисторијске периоде живјели тешким, несигурним, борбеним животом, морали су природно да дођу до тежега, озбиљнијег животног осјећања. То је онај „црни талог“ хисторије који налазимо у несрећних нација и племена; јер и нација имаде срећних и несрећних као и људи и појединаца.

„Херојство“ од невоље, од бола и умирања, не оно хидалга, ритера и кондотјера, то херојство, патничко и онда кад је најмушкије и најдинамичније, то је хисторијска колијевка меланхоличној души.

Осамстогодишња борба дуж читавог Пиринејског полуотока рађа „Плач за Андалузијом“, пјесму коју Маур пјева у грцању суза. Пјесма бојовног Малоруса козака, који, дан и ноћ спреман, не оставља коња, попут наших граничара и ускока, или је до дивљине бијесна или до плача носталгична. Блажене „средине“ ту нема, баш као ни у нас. И убојити страсни Кавказац, Георгијац, Осет, Чеченац, Мигрелијац, сви они, љубећи надасве слободу, тим више чим су је више губили, бугаре сјено у својој пјесми баш као и ми. *Осјећајни живот такових народа креће се у страсним екстремима*, средњи степени у тим љествицама нису „издиференцирани“.

Да је меланхолична пјесма већ стољетна баштина југословенска, за то се може наћи ту и тамо и по које свједочанство, поготову послије турске инвазије. Једно је значајно из Босне, и зато га овдје нарочито истичемо, јер има карактер доброг хисторијског врела. У сарајевској „Нади“ годишта 1903. у радњи Ћире Трухелке „Наши градови“ читамо како је неки путописац Павао из Ровиња био год. 1640. у Високом, у Босни, и ту је „дошао преда њ човјек те запјевао уз гусле, а та необична мелодија побудила је у њему меланхолију“ (стр. 259 тога год. „Наде“). Већ тај човјек налазио је дакле у тој пјесми неки exoticum. Већ из оно пар сачуваних тактова старих наших пјесама које су се сигурно и пјевале, можемо закључивати и на мелодички њихов карактер. Један интелигентни Нијемац, чиновник тада аустријске Босне, рекао ми је спонтано своје опажање за тај народни мелос у Босни, да народ који тако пјева „мора да је имао необично тужну прошлост“. По пјесми и по најновијим умјетничким изразима расне југословенске психе (Мештровић у пластици, Рачки у сликарству) „дедуцирали“ су неки европски критичари нашу прошлост и традицију и право су је

наслутили, иако је често нису никако или врло слабо познавали. Јохн Пистер, говорећи о „националној традицији" Југословена и њиховој садањој умјетности вели изричито: „Значајне су црте (те традиције) бунтовна снага, што се диже против сваке формуле, јакост имагинације и меланхолија." (Преведено у „Савременику" год XIII. стр. 480.)

Фрапантно је сличан налаз Gabriela Millet-a: „Оно што је код других европских умјетника извјештачено, код њих је чисто природно. А то је због тога што су они достојни баштиници још нетакнутога блага које је основно обиљежје карактера њихове расе: жилава самосталност, имагинација и склоност меланхолији" (ibid. стр. 480). Споредно је при том што је овдје ријеч о сликарској умјетности; веза између органичког карактера по прошлости и традицији с једне (стране), и имагинације и меланхолије, с друге стране, оштро је, у свом ширем значењу, потцртана.

14. Прасловенска баштина

Међутим, југословенска расна меланхолија биће својом кристализацијом далеко старија.

Турска инвазија и почетак дубоко замрачене патничке и борбене историје неће бити датум њезина рођења. Додир с Оријентом и хисторија од даљња четири вијека биће да су донијели тек нови прилив и ново појачање те, већ отприје готове црте. А та ће црта бити расна. „Доказати" се то не може, али наслућивање вјероватности окреће се на ту страну.

Сагласно је опажање Европе у свима Словенима уопће да су то претежито „људи осјећања". У Нијемаца је већ шаблона да нас називају „Gefühlsmenschen" или и „Gemüstmenschen", а они нас свакако најбоље и најближе познају од сјевера на југ, од Руса до Југословена. У томе они стално гледају неку расну ману, и онда када не веле тако. Али они кадгод и веле. Један је Нијемац ту недавно написао, у полемичкој литератури око проблема „пропасти запада", да су Словени *додуше* најдаровитија раса у Европи и да би баш њих западао велики задатак обнове Европе али – сувише су „људи осјећаја".[1]

Међутим, интензивна осјећајност не мора још да буде и склоност ка меланхолији; брза и површна осјећајност значајна је за тзв. „сангвинички" тип, док је само трајна и дубином интензивна осјећајност значајка правог меланхоличног типа. А тај чин се превладава готово у свих словенских народа, у сјеверо-источних и јужних више него у западних. Зато нам и музика тих народа даје изравних знакова.

Јачи или слабији тон неке нарочите тугаљивости провирује као стална диспозиција у психи свих Словена, у руској, специјално малоруској народној пјесми, у словачкој, пољској као и бугарској. Када је гласовити збор Димитрија Агрењева Славјанског изнио пред Европу руску пучку пјесму, једногласно је примећен нарочити тон „руске туге" у тим пјесамама.[2]

Нема сумње, у тој ће црти бити нешто прасловенске баштине и прадавне јеке још из старе словенске заједничке отаџбине, из равних степа и непрегледних шума сарматских. Та разливена, рецимо „степска" меланхолија прешла је словенским посредством и у тзв. „мађарску музику", с оном посебном монголизираном ритмиком. Огроман дио те страствене, меланхоличне мађарске пјесме славенске је провенијенције и интонације, а познато ми је од бољих познаватеља да се многа директно словачка ствар презентира свијету као „мађарска".

Полазећи дакле с ове опће, словенске стране, дошли бисмо већ по томе до закључка: *Југословенска је меланхолија у најдубљем свом тону опћа словенска меланхолија*.

Док су западни Словени сталним додиром с несловенским сусједима, именито Германима, све више губили од свог страсног карактера и културно све већма

[1] Види моје предавање „Криза западно-европске културе" Сарајево 1923, стр. 21. и даље. „Die reichstbeanglagten Europäer, die Slawen, sind zu sehr Gefühlsmenschen, sie wiederstreben allzusehr de Form." Р. Хупфелд, Гр. Х. Кеусерлинг, Бон 1922, стр. 23. Дакле: „најдаровитији Европљани", тј. Словени, сувише су осјећајни. Опиру се свакој *форми*. И ову аморфност словенске психе значајно је запазио Нијемац.

[2] Имао сам прилике да чујем тај путујући збор, али већ под вођством кћерке Агрењевљеве.

подлијегали страним утјецајима, јужни и источни Словени задржали су чишћу и непатворенију баштину. Истина, ни западним Словенима није баш било мекано простртo; Пољска и Чешка до јуче су такорећи робовале. Али то робовање било је од своје посебне врсте, није то било татарско ропство Руса или турско Југословена.

Значајно је да је баш то *азијско* робовање ових посљедњих остало од посебног и дубоког утицаја, а надасве је знатно што је опћа словенска расна мистика и меланхолија у тој, ако се може рећи „културној" и животној сфери добила нове хране, новог појачања и новог прилива, а тај је дошао са Оријента – у који су ти словенски народи кроз читава стољећа том својом хисторијском судбином остали уклопљени.

„Остали" велим, или боље речено: још дубље запали. Јер у ту сферу „Оријента" – у ширем смислу ријечи – запали су и онако већ давно прије, и по свом географском положају: мислим у сферу *Бизанта*.

Бизант, ближи Оријент, и онда преко турских господара дубљи азијски Оријент, то су двије етапе поновног оријентализирања ионако већ „оријентално" диспонираних Словена.

Ово је сумирање било пресудно, и не варајмо се, по њему се и дан-данас својим карактером дубоко одвајају источни Словени од западних.

15. Прва епоха оријентализирања: Бизант

Бизант па Азија, уширoко речено, то су биле двије седиментације културног оријентализма у животу јужних Словена. Прилив је био сад слабији, сад јачи (јер је напоредо било и западних именито италских утицаја, види нпр. архитектуру старијих средњевјековних задужбина српских владара) далеко бујнији и богатији од запада и тако је притицање Оријента на столијећа континуирано.

Већина културних хисторика мисли да је читава култура Бизанта била већ дозрела за „крвничко уже" кад су Турци ушегли у Цариград. Томе се мишљењу придружују и музички хисторици, напосе њемачки. Да је читава „бизантинска култура" била неки посебни *mixtum positum* грчких, римских и разних оријенталних елемената, у том се слажу готово сва истраживања посљедњих деценија. Живот Оријента био је у доба првих источно-римских владара далеко бујнији и богатији од запада и тако је оријентални печат на Бизанту постајао све видљивији, а опрека према западу све јача.

Падом Цариграда у руке Турака, тога културно најнепродуктивнијег оријенталног народа, удављено је било и онако већ, чини се, стерилно средиште бизантске културе. Хисторијска функција Турака била је по мишљењу културног хисторика Хелвалда само у томе да су све народе с којима су долазили у освајачки додир, *заустављали* у *култури*. Лављи дио тога „заустављања" примили смо на своја леђа ми Југословени, ми као нитко други. Али нит није ипак била посве пресјечена ни овом барбарском најездом кроз стољећа. Прво, сами освајачи Турци преузеше доста бизантинских форми у свом државном уређењу, а друго, „бизантинско-кршћански" народи, ако се може тако рећи, остадоше једини баштиници погинуле Бизантије. На кршћанској раји Балкана, лишеној своје феудалне господе и на далекој, из Бизанта кристијанизираној Русији (уосталом, тешко дављеној, кроз стољећа, од Монгола) остадоше једини преостаци танког и претанког бизантинско-културног континуитета, могло би се рећи, све до данашњих дана.

Како на том степену *религијска* култура обухвата и сачињава такорећи читаву културу уопће, није чудо да су ти културни рудименти махом црквеног и религијског карактера. Бизантски кристијанизам дао је свој најодлучнији печат јужним и источним Словенима, и ту је свакако остао нај-

видљивији. Интегралан дио те културе црквене била је и „култура музичка". Црквено пјевање бизантско своде многи хисторици музике чак на стару јеврејску ритуалну пјесму. Да је карактер тога бизантског пјевања био оријенталан у сваком случају, за то нам свједочи и оно што је сачувано и по старим бизантским ноталним знаковима реконструисано. И сад нам се ту намиче један нарочити поглед на „систем" и „технику" југословенске пјесме. Стара и свакако знатна култура, која и кроз сав „примитивизам" те пјесме јасно провирује, даје нам да наслућујемо у њој трагове, откинуте и залутале фрагменте те негдање бизантске музичке културе, пресађиване нарочито црквеним и ритуалним пјевањем. Да је систем црквеног бизантског пјевања био од утицаја, о томе нема сумње и једино може да се пита о обиму и досегу тога утицаја. Ту је свакако заостало и залутало комађе оне негдање цјелине која је била барбарском инвазијом пресјечена и ми можемо данас једва и нагађати према тим траговима и рудиментима какова је та цјелина била и какове је можда имала увјете за даљњи развитак. Носиоци њени постадоше ти бизантско-словенски народи, у чамотињи турског ропства, сиротни и сами, заправо без сваког културног и духовног водства – са нешто спашене бизантско-црквене културне баштине.

Свакако остаје значајно (без обзира на тачније границе овог бизантског утицаја, које су врло мутне и нејасне) да је читав овај тип пјесме, о којој је напријед ријеч, најдубље укоријењен у православном, дакле бизантско-кршћанском нашем народу и да се сродност са црквеном и ритуалном пјесмом не да никако затајити. Како је црква у нас дуго и предуго била готово једини културно-васпитни фактор, тај је утицај посве разумљив и више него вјероватан. Не мислим тиме само оних пјесама, за које је тешко рећи да ли су „црквене" или „народне", већ мислим уопће на читаву ону „културу" те пјесме која свакако одише старином и дугом, врло дугом традицијом.

16. Друга епоха оријентализирања: Азија

Широки прилив азијског Оријента почео је са турском окупацијом огромног дијела југословенских земаља. Посредством турских освајача отворише се врата свим оријенталним утицајима, који у многоме остадоше готово неизбрисиви. Истина, сами су Османлије били најрђавији представници тога Оријента, културно непродуктивни и неоригинални, покитивши се понешто културним перјем перзијским, индијским, арапским, најзад и бизантијским. Нема веће трагике по ислам, по културу Оријента и њен кредит на Западу, него што је та досјетка хисторије, да баш ово монголско племе учини свим својим носиоцима, ширитељима и представницима према Западу.

Али мост је био ту и стољећа су се прелијевала преко њега. Нашу опћу културну заосталост ми имамо у првом реду да „захвалимо" Османлијама, али за чудо дивно, нашему народу као да је то турство и оријенталство по духу своме пријало. Нашло је у њега јак асимилаторни орган, онај славенско-источњачки, мистички, фаталистички, који се у томе притицају Оријента још више разгалио. Управо је етничко-психолошка загонетка у том појаву, како се нпр. наша средњевјековна патаренска Босна приљубила била Оријенту и исламу, који је ту пустио врло дубоко коријење. Па и остали крајеви једва се одржаше пред исламизацијом, која ипак није била насилна, како посљедња хисторијска истраживања утврђују.

Слуга прима, кроз године, манире и културу свога господара, мада га и гледа подозривим вребањем. Наш човјек, и хришћанин и кршћанин, постаде у многом голи голцати „Турчин". Ни стари краљеви ни банови, што их је у души носио и њихову успомену пјевао, не очуваше га од извје-

сне, и данас још врло примјетљиве, турцификације. Прошлост је остала у души, и много се плакало за њом, али реални живот и потмуло вегетирање кроз стољећа било је јаче. Иза сразмјерно (према тадањој Европи) високе феудалне и црквене културе средњевјековних југословенских држава, иза погибије блиставог и витешког племства – послије дугих стољећа, из редова осамљеног народа издиже се посве нови, полуазијски лик – хајдук у шареном оријенталном костиму. Само танано гудало гусларево премостило је стољећа.

Европска и свјетска униформирана цивилизација навалила је убрзо да одмјени шарену доламу. Али зраке које су радирале стољећима с Оријента, не уломише се тако скоро, ни под вањским и новим европским покровом. Та ирадијација са Истока и сувише је обузела психу и живот и онако већ расно оријенталски предиспонираних Словена и тако је разумљива само на око апсурдна чињеница да је баш огромном дијелу Југословена по дубљим, подземним спратовима душе још увијек остало средиште тамо негдје, ваљда чак у Бенаресу. Нигдје се то толико не намиче, као у најинтимнијој и најспонтанијој изјави психе: у пјесми. Ако игдје, у тој области се и те како разазнају они широки кругови, који и нас захваћају, а који тамо према Истоку и своме средишту постају све тјеснији и тјеснији.

Нису то никакове конструкције ни спекулације; та наша, макар и далека „припадност“ Оријенту проста је констатација. Није ли доста већ овакова једна ситница, да нас на то доведе: слушам у бечком Колосеуму шарени театарски и музички програм; њемачка, талијанска, интернационална, свакаква музика, кад ето и једне оригиналне трупе из Индије, с оригиналним својим инструментима, игром и пјесмом. У часу је била асоцијација готова: као да сам чуо своју Босну, та то су моји домаћи звуци! Ти смеђи Азијати донесоше нешто и ја осетих да заборављам валцер и пратерску музику – као да је то оно „наше“. Том баналном позорницом прелила се нека чудна мистика, чар Оријента. И Бечлије почеше издизати главе.

Нема сумње, наша родбина, бар у овој дубокој сакривеној жилици, тамо је негдје на Истоку. Извјесни оријентализам наше југоисточне пјесме и читавог њеног меланхоличног карактера, једва ће итко занијекати. Страсна и мистично-егзалтирана *еротичност* у оријенталној музици додирује се близу с једнако екстремном страственошћу наше „севдалинке“, а да о другим моментима и не говоримо. Штавише, прије ће бити да су неки у том стапању и претјеривали и ствар сувише просто ријешили. За Нијемца, Француза вјерујем да ће све то бити само „једно“. Дубок савзук без сумње је ту, али боље познавање ствари доноси ипак тешка питања, за која бар по моме мнијењу, дан-данас једва да има рјешења.

Прво, што треба истаћи, јест то да и у самој Босни сам народ добро разликује турску, арапску, перзијску пјесму од своје „босанске“. Турске се пјесме често пјевају и с турским текстом и разликују се нарочито својом посебном ритмизацијом од домаћих; да ли су те пјесме уистину турске или од Турака с Истока само донесене, то може овдје остати и неријешено. Од посве *припростих* људи чуо сам, гдје то туђинство истичу. Али остаје могућност да се с временом то туђинство заборави, асимилира. Можда је ту ипак „начин“ и „систем“ к нама прешао? Да је цијели тај музички оријентализам талог једне старе културе и да је, бар у формалном погледу, као „техничка култура“ попримљен у нашу пјесму, то је врло вјероватно. Јер да и наша босанска, македонска и врањанска пјесма одаје неку своју стару културу, и неки свој „систем“ (иако не у смислу западноевропском), о томе не може да буде сумње. Споменуо сам већ бизантску црквену културу и ритуалну пјесму. На њен утицај могао се лако накалемити нови изравни азијскоори-

јентални утицај, и то у народној нашој свјетовној пјесми можда и јаче од византског утицаја. Али о неком примљеном „импорту" као што је то на примјер талијанска пјесма у Далмацији или њемачка у Хрватској, не може бити говора. Ствар изгледа нерјешива тим више што све ово могу да буду тек неке етничке и музичко-хисторијске комбинације, и што је тиме канда пољуљан онај наш пређашњи резултат психолошке анализе тога меличког типа, утиску југословенског мелоса главни узрок у доживљајном, не само психичком, већ управо и физиолошком јединству *садржаја* и *израза*. Југословенска је пјесма, по тој непосредној и према томе позитивној дијагнози, и сувише дубоко организована у трајној некој удешености читаве расне психе.

Ту би можда био једини излаз, да помислимо на неку извјесну *конвергенцију*. Оријентализам је својим начином дао само средства за појачање оног израза, што га је и онако сродна психа код нас тражила. Дух, органичка душевна удешеност југословенске психе, то није могло бити преузето. Музичка култура, створена на прастарој, широкој и шареној плохи Оријента, ношена сродним духом, донијела је Југословенима нова средства за музички израз југословенског духа. Сродан дух налази и сродан израз – и изрази ту *не морају бити* напросто преузети. *Они могу и да се сљубе, да се појачавају*. И то је та конвергенција, у којој налазим овдје једино вјероватно ријешење.

Како се тај процес аналогног формирања и међусобног појачавања у појединкости збивао и како се ми то нађосмо у заједничком и широком кругу с Оријентом, то више није мој задатак да испитујем. Напомињем само то да су мишљења музиколошких и музичко-хисторичких стручњака, па и код нас самих, широко раздијељена и врло опречна. Има их који оријентализам нашег југа и истока врло оштро потцртавају, а има и таквих који веле да је од Скопља до Међумурја све то ипак „једно те исто".

И моја „конвергенција" и „спољашња аналогија" само је једна помоћна теорија. Присеге на њу не полажем, тим више што је главно тежиште и најпозитивнији ослон овог мог *психолошког* разматрања положено јасно на непосредну субјективну анализу, а то је у извјесном смислу овдје свакако најпозитивније.

17. Даљни документи југословенске душевне грађе: епос, нарицаљке

Уз дух пјесме југословенске који толико изравно говори нашло би се још и других изјава тога духа, више у индиректном облику, али не мање карактерних по тај један те исти, до у дно подсвијести организовани расно-меланхолички дух.

Напоредности и аналогности избијају испод анализе сваке непатворене творевине народне психе. Ево да истакнемо нпр. народни епос, „јуначке" и „женске" народне пјесме, како је то већ названо у нашој старијој сабирачкој терминологији. За нас је овдје знатнија „јуначка" пјесма.

Психа те говорене, рецитоване или „уз гусле" пјеване пјесме захтијевала би свој посебан и издвојен студиј. Тај студиј, управо у овом смислу, до дана данашњег *није извршен* и зато наши погледи могу овдје да остану тек у стадију скице. Сабирачки, филолошки и у новије доба *етничкобиолошки* посао (Муркова најновија истраживања по Босни којима сам донекле и сам присуствовао, иако нисам у њима сарађивао) обављен је у приличном опсегу, док психолошка и карактеролошка анализа чека још увијек свог специјалисту. Проф. М. Мурко студирао је живот, кретање, начин самога пјевања те пјесме, именито јуначке, гусларске епске пјесме, али ми се овдје у резултате те епске „биологије" не можемо упуштати. Изнијећу овдје само оне моменте што сам их сам годинама опажао, не толико гледом на садржај, колико на начин у предавању те пјесме.

[158]

Значајан је и на првом мјесту психолошки интересантан тај начин којим се наша народна епика, ондје гдје још данас пуним животом живи (највише баш у срцу Босне), не само предаје, него и прима. Именито о рамазану одјекују чаршије и куће босанских вароши од гусларског пјевања у најстаринскијој форми. Понајприје сам лик пјевача и његов израз! Ткогод је имао прилике да слуша тог нашег народног гуслара „професионалног“ или „дилетанта“, и то оног правог традиционалног кова, а у *правој средини његова слушатељства* и на правом мјесту (обично у каковој задимљеној кафаници или на каковом сијелу), тај није могао а да не примијети оног дубоког тона неке „трагичносентименталне“ озбиљности којом гуслар доноси, а слушатељство прима – ту пјесму. Гуслар редовно узимље „позу“, озбиљну, рекао бих патетичну, израз лица обично болан, свечано-тужан, боја гласа елегична, каткад готово и плачљива. Читави се одсјеци пјевају неком тешком сјетном монотонијом, сад нижим сад вишим гласом. Ритам није увијек једнак, али је увијек некуд суморан и елегичан. Слушатељи ућуташе, свечани неки мир не да ријечи на уста, послуга запиње, људи се шуљају око врата – као да се ту неко богослужење врши. А онда тај ритам, што слушаче обузимље! Од самог садржаја много се тога не чује (особито ради обичајног „гутања“ посљедњег слога или „пребацивања“ у идући стих), али начин ритмизације сам по себи од посебног је учинка, без обзира на африкански примитивну „пратњу“ уз гусле. Тај ритам остаје психолошки занимљив, иза свега онога што нам до сада о том метрички објаснише стручњаци филолози. Рекао бих да би ту праву ријеч имали психолози и – физиолози. Уз економију самог рецитовања долази ту и посебна психичка физиолошка удешеност, дакле посебна „психофизиологија“ тога пјевања – рецитовања која се намеће тек слушањем и посматрањем саме живе пјесме.

18. Епски ритам, његова психологија и физиологија

Трагови „ретушираног“ нарицања

У том истрганом ритму, у читавом том начину оригиналног и живог пјевања-рецитовања у првој његовој биолошкој средини очитује се *неки нарочити облик саопћавања одређен физиолошким законима говорења и дисања грудима, чувством разбољенима*.

У том истрганом ритму, у брзању, дизању и станкама, чује се као неко кидање груди које посвема сјећа на кидање и одушак плача и плачног јецавог говора. Са самом и простом економијом даха нећемо никад изићи на крај, али хоћемо да разумијемо онај особити учинак што га изводи на нас, а поготово на „праву публику“, читав тај начин предавања. Тко је позорно и чешће слушао нпр. баш босанског пјевача и то крајишког[3], који је најтипичнији, морао је да осјети колико то изразито ритмичко дизање и спуштање гласа уз попратни одушак, а напосе оно споменуто преношење посљедњег слога у други стих, подаје тој читавој ритмизацији неки посебни осјећајан и дрхтав, више него тек „изрецитиран“ израз. Већ само понављање такове ритмичке монотоније даје неки елементарно меланхолични и туробни призвук, а томе се још придружују и они попратни физиолошки моменти.

Није овдје мјесто да изводимо до краја ову биологију и психологију ритма наше јуначке народне пјесме. Ваљало би ту саћи на још ширу подлогу поређивања и тражити коријен такове ритмизације уопће – и затим овдје још напосе тражити везе с ритмиком оних карактеристичних народних *нарицаљки* и тужаљки, што продиру кроз срж и мождину да се већ ни слушати не дају. Јер те нарицаљке не дјелују толико својом мелодијом, колико баш посебном неком ритмиком и с њом спојеним јецањем. То ритмичко јецање у темељу је исто с ритмичким говорењем гусла-

[3] Бихаћ и Бањалука.

ра, а кад се сјетимо да је и тај епос по психи и искону свом такође неко елегично *сјећање и приповиједање, оплакивање, жаљење и жељковање нечег прошлог, великог, изгинулог*, онда нам и аналогност изражајног начина ту и тамо излази још оштрија. *Јер то дочаравање великог а изгинулог, прошлога драгог* – то је карактерни сујет те читаве пјесме и та се баш пјесма најрадије слуша, већином баш онако како то напријед приказах.

Од елегичног, узбуђеног, јецавог, па све до плачљивог говора, све је то само један низ, разно устепењен, али стално ношен једном психом и једном физиологијом изрицања. „Нарицање" се спушта кадгод до простог „говорења", а „пјевање" гуслара изгледа нам кадгод и врелом сузом попраћено (двапут сам слушао и таковог „глумачког" пјевача!) и за то мислим, да психолошки, па и изражајно једно као и друго излази из исте основице.

Међутим, нека од свега овога остану само означене темељне смјернице једне даље и јаче оснажене анализе. За нас овдје остаје ипак неизбрисив опћи утисак те врло наметљиве аналогије, по којој је и еп и широким формама стилизовано и „ретуширано" нарицање за великом прошлошћу, плач борбе, несвијесне трагике и ситне јадне садашњости. Оно што филолошки и фолклористички не иде заједно, може да иде психолошки. Тај утисак може само да се удружи с још јачим, непосреднијим утиском нашег народног мелоса: с утиском неутјешне, несвјесне, дубоко уорганизоване носталгије и меланхолије. И није потребито ништа више да се дода, већ само још један моменат, да нас утврди у тој темељној психичкој конвергенцији ових свију израза: да је тај, рецимо елегички тон у народног рецитатора исто онако манирски и органички сталан, једнолик као и у мелосу, ма и не било ту по сујету некаквих трагичних и жалосних мотива. Црте до сјецишта у дубинама подсвијести, и с једне и с друге стране, и мелоса и епоса тиме су до краја повучене.

19. „Отмјеност бола". – Што је душевно везано с меланхолијом?

Меланхоличност чини утисак „отмјеног темперамента", као што уопће бол и болност имаде у себи нешто отмјено.

Уз ову нашу југословенску меланхолију, што смо је нарочито у два смјера анализирали, дало би се још много ситног емпиријског материјала прикупити који би темељну диагнозу потврдио (а сигурно и таковог који не би потврдио, јер свака овака посматрања и не могу да иду другачије). Али ми смо ту дијагнозу извели само на оном што је најмаркантије, на психи мелоса и пјесме југословенске.

Међутим, ако се ту доиста ради о некој расној душевној конституцији, онда се дијагноза на тој једној страни мора „слагати" и на другој, у томе смислу да по опћем искуству меланхолички начин и темперамент доноси собом извјесна својства не само у погледу чувствовања, него и воље и интелектуалних способности. Има ту нека унутарња *конститутивна корелација* између појединих душевних „органа" и то је сад поглед којим можемо наше посматрање у толико да проширимо, да изнесемо бар у скици и неке остале душевне стране и својства југословенска, не само да провјеримо „меланхолију", већ и ради ширег погледа на психу југословенства уопће. Овдје, дакле, продужујемо линије до самих граница једне опће *етничке психологије Југословена*.

Темпераменат меланхоличне боје доноси уз интензивност осећајног живота и с тиме повезану интензивност активитета и интелектуалне стране; разумије се, ако није ријеч о тзв. болесној меланхолији, која је симптом и почетни стадиј извјесних психоза. Али активност и јака интелектуалност налази се почешће заједно *само* у оном меланхоличном типу који *од јаче личности води све до генија*. Тиме није речено да су сви генији били меланхолици и да то морају бити, али да је ме-

ланхолија нарочито генијалан стваралачки темпераменат, то је проста статистичка чињеница. Уопће, меланхолија обиљежује јачу укупну душевну интензивност, упорност, дубину, непопустљивост. Уз извјесну нијансу колеричности било је меланхолика генија чина и воље. Познато је нпр. да је генијални и енергични освајач Мехмед II Ел Фатих, који је освојио Цариград, био изразити меланхолик. А колико меланхолика имаде међу првим пјесницима, умјетницима и филозофима. Бол је уопће један од најдубљих стваралачких фактора, и то често стваралачких у генијалним димензијама.[4] Не значи то нипошто да би сви меланхолици били људи генијалних диспозиција, али већ и степен надарености и богатији душевни живот могао би се узети као опћа ознака меланхолика, ако под тим схватамо људе интензивнијег нутарњег проживљавања. С ове стране узето, „југословенска би меланхолија“ била, дакле, нека ласкава легитимација наше расне психе?

Али ту ваља оставити све оваκове дедукције и погледати директно ствари у очи. И ту ћемо видјети, да уз ту меланхолију знаде избити и других црта које баш не миришу на „отмјеност“, а ипак се чисто психолошки конституционално слажу с том меланхолијом. Иако говоримо психолошки, овдје се, говорећи о расним и националним својствима, не можемо отети „етизирању“, па ни естетизирању у оцртавању тог психичког карактерног портрета.

20. Интелектуална надареност Југословена

Прво што би се прилично слагало с горњим изводима о дубљој и интензивнијој душевности овог темперамента, било би директно опажање о интелектуалним својствима. Мислим да могу глатко да устврдим да је наш народ интелектуално, у свом просјеку, не само надарен, него да у том погледу знатно надмашује многе остале далеко културније расе, нпр. Нијемце и Талијане. То нису само наша опажања, већ и опажања странаца на самом нашем аналфабетском сељаку. Наш сељак је све прије него глуп, иако је оно „све прије“ прилично фатална ствар, како ћемо домала видјети. У нас имаде гадне подругљивости и оштрог ока за мане, али ми се ни уз најбољу вољу не би никад могли онолико наругати своме сељаку, колико се нпр. већ стотине година ругају Нијемци свом глупом и смијешном „Михелу“. Већ онај оштри, изразити интелигентни израз кошчатог лица у тог нашег човјека, говори ти јасно да ту о глупости говора нема. Европски карикатурист може тог човјека с „јастребским лицем“ (Habichtsgesicht, како нам веле Нијемци) карикирати и разбојником и како год хоће, али глупаном никад; а карикатурист је обично бољи опажач и психолог него многи антрополог или етнолог. Тај је човјек и суров и некултивиран, гдјегдје прави и потпуни барбарин још дана данашњег, али природна интелектуална надареност не да се утајити. Сами странци опажају то у нашим земљама, и сам сам то чуо од њих више пута. Могло би се ту ударити и у цитирање, и то дугачко цитирање. Не из нашег времена, гдје ипак имадемо добар проценат писмености, већ из 1777. хоћу да наведем само једног Нијемца[5] који, описујући Славонију и Сријем говори уопће о карактеру „Илира“, свих југословенских земаља: „Сељаци у њих нису тако глупи и тупи, нити такови буквани (Tölpel), као што су у другим земљама.“ Ово је дакле опажено у доба најдубље неписмености и културне запуштености нашег сељака! Разумије се, Нијемац додаје одмах лукавство и претворност као мане југословенске. Међутим, ми ћемо ниже и с тиме да рачунамо, а овдје нас интересује још нешто из опажања тог Нијемца: да су „Илири“ додуше страховито запуштени културно (не заборавимо годину!), али њихова душевна својства ипак су знатна, а

---

[4] О тој креативности боли ради заправо читаво моје дјело *Студије за психологију песимизма*. I дио: „Shakspeare–Хамлет“, Крањчевић, Загреб 1923; II дио: „Hrist, Budha, Schopenhauer“, Загреб, 1925.

[5] Fr. W. v. Taube, Beschreibung des Königreiches Slawonien aus eigener Beobahtung itd. Leipzig 1777 I књ. стр. 65. Види још о том дјелу под „Биљешке“ на крају књиге.

за то имаде и доказа: у њих имаде мноштво пјесника, „јер сви су Илири рођени барди и имаду природне надарености за пјесму, али та није израђена. Њихова пјесма звучи мелодично и годи уху". Ово „бардско" својство поготову нас овдје занима. Али у науци „Илири" могу да даду великих ствари и ту наводи Таубе Бошковића, Крчелића, Казимира Бедековића и Захарију Орфелина.

21. „Неотмјене" црте уз „отмјену" меланхолију

Да је тај наш природно надарени човјек јуначан, за то не треба, хвала богу, никаквих доказивања ни цитирања. Херојство и меланхолија, то је двоје већ унапријед било доведено у органичку везу, нарочито кад се ради о расној психи. Ово је једна широка етничка чињеница, у Југословена напосе још и хисторијска. Али с том ратничком психом (коју и горе поменути Таубе у својој карактеризацији врло оштро потцртава) и том херојскопатничком меланхолијом долази сад још много упоредних црта које у просјеку посве правилно и природно могу да припадну уз меланхолични карактер, али – без великог потеза отмјености. То су, етички говорено, негативне стране и ја ћу, објективности ради, кад сам већ пустио тог страног свједока да нас похвали, пустити овдје и да нас покуди: „Главна мана 'Илира' је *лијеност* и *тромост*" (на првом мјесту истакнуто!) „чему је криво донекле и поднебље" (!). Југословен од природе „мрзи сваки посао" (овдје се морамо сјетити једне наше „пословице" – иронија ријечи!); „он не ради прије него што ће га глад на то присилити." Друго је ово: „склоност разбојству и отимачини", затим страховити нагон за пијанством[6] са свим злом које отале извире, многоженством, итд. Даље, „нечувена и невјероватна *небрига за будућност*", „презир наука и умјетности",

[6] Ми смо то својство већ унапријед сусрели код „разбијања дерта"; меланхолија и ракија ту су удружене.

„врло смрзнута љубав према ближњему, *осветљивост* која годинама траје, празновјерје, чарање и гатање, сумњичавост, подмуклост, лаж и варка".

Овај Нијемац суди врло оштро, али углавном слика ће бити тачна, поготову за оно вријеме, а није ни данас баш много другачије. Етос југословенски није на високом степену, што морамо отворено да кажемо себи у лице иза ових пет-шест година слободе и уједињења откад се више не можемо да изговарамо на друге, све се је то показало, каткад размахано у страховитом сразмјеру.

Лијеност и небрига на првом мјесту добро се слажу са страсном и болећивом бескрајно развученом и ракијом накквашеном меланхоичном пјесмом. Оријентални фатализам, индолентност и нерадиност, права су расна својства нашег народа. Аустријски чиновници у Босни називали су, ругајући се, лијеност „босанском болешћу". Али та болест биће у нас далеко и преко граница Босне проширена, па и у оним нашим земљама, које се воле подичити својом „западњачком" цивилизацијом. У Славонији гдје има њемачких колониста, та је црта Таубеу морала најјаче да запне за око.

Немар и површност, кадгод и врло танана етичка свијест стрши у нас и до највиших редова интелигенције у прејаком проценту, да би се то могло сматрати нормалним и европски просјечним. Штавише, интелигентни дио нашег народа стоји према големој сељачкој маси на несразмерно ниском нивоу у погледу душевне и моралне културе и отуд силно неповјерење једног слоја према другом. Од племените језгре у најширим слојевима народа врло се мало позитивно уздиже и оживљује у вишим интелектуалним слојевима, док у исто вријеме посуђена страна култура остаје незграпно накалемљена, без праве моралне кичме и јаког свог асимилаторског органа.

[7] *Бројеви* се односе на поглавља уз која припадају поједине биљешке.

Биљешке[7]

1.

Читава ова студија замишљена је као дио једне шире психологије и психолошке карактерологије Југословена као етничке цјелине, дакле једне нарочите *„југословенске психологије“ која тек има у будућности да се сагради*. Предмет овог дијела је у ствари психа мелоса и епске пјесме као двију можда најзначајнијих хисторијских објективација народног југословенског духа. А јер је психички носилац тих објективација меланхолични, интензивно осјећајни темпераменат, означена је баш та меланхолија као *психолошки објекат* ове студије.
(...)

7.

Депресија и ексцитација у меланхолика

Карактеристични појав да се југословенска пјесма креће у два екстрема, између депресивне меланхолије и жестоке ексцитације, познат је и иначе у музици. Психолошки, ту се само изражава она иста ритмичка схема по којој на стадиј депресије и меланхолије знаде надоћи као нека реакција стадиј жестоке ерупције, праве маније и дивљине. Познато је да меланхолици по свом карактеру обично нису благи, већ да из њих често вреба нека утајена жестина која тим јаче проваљује, чим се више депресјом задржава. Као да се по неком закону равновјесја психички механизам из своје дубоке линије мора да попне у висину. Те екстремне дубине и висине у линији пјесме одају Југословена као меланхолика. Пјесма која се креће „у средини“ сваком је меланхолику досадна и празна. Зато наш расни човјек нпр. из пјевања Нијемаца чује само неки индиферентни „тралала“.

■

О меланхолији

Из преписке са Вилхелмом Флисом

Сигмунд Фројд

У писму Вилхелму Флису, написаном у време божићних празника између 1894. и 1895, Фројд први пут говори о меланхолији. Овај текст, дакле, има превасходно историјску важност. Он припада времену у коме се Фројд још увек интензивно бави неурологијом и физиологијом и у том контексту треба разумети идеју да се меланхолија, као психичка реакција, доведе у везу са једном соматском реакцијом – сексуалним узбуђењем. Фројд ће брзо схватити да је био на погрешном путу. Већ следеће године поменуће као узрок конфликте неуротско опсесивне природе, а до најважнијег текста на тему меланхолије проћи ће још целих десет година. Занимљиво је напоменути да у овом првом раду, а у складу са старом немачком терминологијом, Фројд под меланхолијом подразумева сва душевна стања праћена афектом жалости, чак и најобичније нерасположење.

I

Доступне чињенице су отприлике овакве:

a. Постоје упадљиве везе између меланхолије и [сексуалне] анестезије. То је посведочено 1. налазом да је код многих меланхолика претходно постојао период анестезије, 2. запажањем да све што *изазива* анестезију подстиче настанак меланхолије, 3. постојањем психички врло лабилног типа жена код којих се жудња лако изокреће у меланхолију и које су [постале] неосетљиве.

b. Меланхолија настаје као интензификација неурастеније кроз мастурбацију.

c. Меланхолија се јавља типично комбинована са тешком стрепњом.

d.Типична и екстремна врста меланхолије изгледа да има периодични или циклични облик.

II

Како би се нешто почело на основу овог материјала, потребне су нам чврсте тачке. Оне би нам биле дате на основу следећих запажања:

а. Афект који одговара меланхолији јесте жалост, то јест жудња за нечим изгубљеним. То значи да се код меланхолије ради о неком губитку, и то губитку на *инстинктивном* животу.

b. Неуроза узимања хране која прати меланхолију јесте анорексија. Чувена неуроза анорексије код младих девојака чини ми се (на основу пажљивог посматрања) да је меланхолија неразвијене сексуалности. Болесник тврди да напросто није јео зато што није имао *апетит*, ништа друго. Губитак апетита = губитак либида, говорећи језиком сексуалности.

Не би стога било згорег почети од идеје да се *меланхолија састоји од жалости над губитком либида*.

Надање остаје да се види објашњава ли ова формула настанак и одлике меланхолије. То треба објаснити на основу схеме сексуалности.

III

На основу често коришћене схеме сексуалности сада ћу размотрити услове под којима психичка сексуална група (пс. С.) трпи губитак квантитета надражаја. Постоје овде два случаја: 1. кад продукција соматског сексуалног надражаја (с. С.) опада или престаје, 2. кад се сексуална напетост одваја од сексуалне групе. Први случај, кад се прекида продукција соматског сексуалног надражаја, вероватно је карактеристичан за праву *генуино тешку* меланхолију, која се периодично враћа, односно за цикличну меланхолију кад се узајамно смењују раздобља повећања и смањења продукције; даље се може наслутити како претерана мастурбација, која по теорији води у прекомерно пражњење крајњег органа (Е) и тако до снижења надражљивости код крајњег органа, захвата продукцију соматског сексуалног надражаја и доводи до трајног осиромашивања соматског сексуалног надражаја, тиме до слабљења психичке сексуалне групе; то је неуростенична меланхолија. Случај у којем је сексуална напетост одвојена од психичке сексуалне групе, при чему се продукција соматског сексуалног надражаја не умањује, претпоставља да се соматски сексуални надражај упослио негде другде (на граници) [између соматског и психичког]. Међутим, то је предуслов за стрепњу, чиме се покрива случај анксиозне меланхолије, мешавина неурозе стрепње и меланхолије.

Овом расправом су разјашњене, дакле, три форме меланхолије, које морамо разликовати.

IV

Како долази до тога да анестезија има такву улогу код меланхолије?

На основу схеме постоје следеће врсте анестезије.

Анестезија се зацело састоји у пропуштању осећаја задовољства (W) које треба да буде спроведено у психичку сексуалну групу после рефлексног чина који празни крајњи орган.

а. Крајњи орган није довољно испуњен, стога је пражњење при коитусу слабо – што је случај фригидности.

b. Пут од сензација до рефлексног чина је оштећен, тако да чин није довољно снажан, па су слаби пражњење и осећај задовољства – случај мастурбаторне анестезије, *coitus interruptus* и сл.

с. Све друго је у реду, само што осећају задовољства није допуштено да доспе у психичку сексуалну групу јер је везан за друге чиниоце (за гађење – одбрану). То је случај хистеричке анестезије, сасвим аналогне хистеричкој анорокесији (гађењу).

У којој мери стога анестезија условљава меланхолију?

У случају фригидности анестезија није узрок, него је знак предиспозиције за меланхолију, што одговара претходно поменутој чињеници I а; у другим случајевима анестезија је узрок меланхолије, јер је заправо ојачана психичка сексуална група кроз поклапање са осећајем задовољства и ослабљена његовим изостајањем. (Позивам се на општу теорију о повезаности узбуђења у сећању.) Тако је положен рачун о чињеници II а.

Тако се може бити анестетичан а да се не буде меланхоличан; јер: меланхолија се састоји у изостанку соматског сексуалног узбуђења, анестезија се састоји у изостанку задовољства, али анестезија је знак или припрема за меланхолију, јер је изостанком задовољства ослабљена психичка сексуална група кроз изостанак соматског сексуалног узбуђења.

V

Треба размотрити како долази до тога да је анестезија тако честа одлика код жена. То долази услед пасивне улоге жена. Анестетички мушкарац ће одустати од коитуса а да се жена ништа не пита. Она лакше постаје анестетична јер:

1. Њено читаво одрастање не одвија се у правцу буђења соматског сексуалног узбуђења, већ у промени свих узбуђења која би могла бити психички подстицаји, то јест у окретању прекинуте линије од сексуалног објекта сасвим ка психичкој сексуалној групи. То је неопходно, јер да је психичко сексуално узбуђење живахније тада би психичка сексуална група скорије задобила непосреднију снагу и, као у случају мушкараца, довела кроз специфичну реакцију сексуални објект у повољнији положај. Али у случају жена се не догађа кривуља такве специфичне реакције; уместо тога, од њих се захтева стална специфична акција како би се мушкарци подстакли на специфичну акцију. Зато је сексуална напетост ниска, пресечен је приступ ка психичкој сексуалној групи и неопходна снага психичке сексуалне групе на други начин запречена. Ако психичка сексуална група доспе у стање жалости тада је лако, с обзиром на низак ступањ напетости у крајњем органу, да се стање преобрази у меланхолију. Психичка сексуална група је за себе слабо отпорна. Реч је о младалачком, незрелом типу либида и поменуте ускраћене анестетичне жене само настављају на овај начин.

2. Жене се често удају без љубави, то јест са нижим соматским сексуалним узбуђењем и напетошћу крајњег органа приступају полном чину. У том случају су фригидне и такве остају.

Нижи ступањ напетости у крајњем органу садржи главни предуслов за меланхолију. Код таквих особа све неурозе лакше преузимају меланхолички печат. Док потентне особе добијају, стичу неурозу стрепње, импотентне су склоне меланхолији.

VI

Како се, дакле, могу објаснити ефекти меланхолије? Најбољи опис: *психичка инхибиција са осиромашењем порива и болом услед тога.*

Може се замислити да уколико психичка сексуална група претрпи врло снажан губитак у количини узбуђења, обликује се одмах једно *повлачење у психичко*, које производи усисавање прикључене количине узбуђења. Повезани неурони морају да предају своје узбуђење, *што проузрокује бол*. Развезивање асоцијација је увек болно. Слично као при *унутрашњем крварењу* кад долази до осиромашења узбуђења и до осиромашења у слободним залихама, што се очитује кроз друге поriве и дела. Као инхибиција то повлачење делује попут *ране* (в. теорију о психичком болу), аналогно болу. Насупрот томе била би манија, где преобилно узбуђење плави све повезане неуроне. Овде, дакле,

постоји сличност неурастенији. У неурастенији се дешава сасвим слично осиромашење услед тога што узбуђење истиче као кроз рупу, али док се овде соматско сексуално узбуђење пумпа у празно, код меланхолије је рупа у психичком. Неурастеничко осиромашење може, пак, да се прошири на психичку сексуалну групу. Појавни облици су у ствари тако слични да се многи случајеви морају брижњиво разврстати.

Превео са немачког
Новица Милић

Жалост и меланхолија[1]

Сигмунд Фројд

Године 1915. Фројд је започео рад на серији текстова са циљем да, независно од емпиријских истраживања, појасни, продуби и систематизује основне теоријске претпоставке психоанализе. Дело је требало да се зове Увод у метапсихологију. *Од дванаест предвиђених расправа о кључним психоаналитичким појмовима, сачувано је пет. Међу њих спада и есеј „Жалост и меланхолија“, који овде објављујемо. Централно питање есеја је следеће: зашто неке особе, суочене са стварним или умишљеним губитком вољеног бића или неког идеала, реагују осећањем жалости које успешно превладавају после извесног времена, док друге западају у стање меланхолије, праћено губитком самопоштовања, осећањем кривице и, понекад, самоубилачким идејама? Фројд сматра да се после губитка вољеног (али, због нанесеног бола, и несвесно омрзнутог) бића, ослобођени либидо не премешта на неки нови објект, него се повлачи у властити его, па тако долази до поистовећења са изгубљеним објектом. Последица тога је да се оптужбе упућене вољеној-омрзнутој особи усмеравају на онај део ега који се са њом поистоветио. У том смислу треба разумети и чувену Фројдову реченицу у којој каже да је „сенка објекта пала на его“.*

Након што нам је сан послужио као нормални образац нарцистичких душевних поремећаја[2], покушаћемо да објаснимо суштину меланхолије поредећи је са нормалним афектом жалости. Овде, међутим, морамо почети са једним признањем, које ће нас сачувати од тога да преценимо добијени резултат. Меланхолија, чије је појмовно одређење колебљиво чак и у дескриптивној психологији, јавља се у различитим клиничким облицима, који се не могу са сигурношћу груписати у једну целину и од којих неки подсећају пре на со-

матске него на психогене поремећаје. Наш материјал се, ако оставимо по страни утиске који су доступни било ком посматрачу, ограничава на одређени, мали број случајева, чија је психогена природа ван сваке сумње. Због тога ћемо већ на самом почетку напустити претензију да наши резултати имају општеважећи значај и утешићемо се мишљењем да, средствима истраживања која су нам данас на располагању, једва можемо пронаћи нешто што би било *типично*, ако не за читаву класу поремећаја, а оно бар за једну ограниченију групу.

Упоређивање меланхолије са жалошћу изгледа да је оправдано с обзиром на целокупну слику ова два стања.[3] А и поводи за ова два стања, кад проистичу из животних ситуација и кад су уопште уочљиви, такође се поклапају. Жалост редовно представља реакцију на губитак вољене особе или, уместо тога, неке апстракције као што су домовина, слобода, неки идеал, итд. Код многих особа исти догађаји проузрокују меланхолију уместо жалости, стога код тих особа сумњамо на постојање извесне патолошке диспозиције. Треба такође приметити да нам никада не пада на памет да жалост посматрамо као болесно стање и да третман поверавамо лекару, иако она озбиљно одступа од нормалног животног држања. Уздамо се у то да ће она после одређеног времена бити превазиђена и уплитање у њу сматрамо несврсисходним, чак и штетним.

Меланхолију у душевном погледу карактеришу дубоко болна потиштеност, престанак интересовања за спољни свет, губитак способности за љубав, кочење сваке активности и пад самопоштовања, који се изражава кроз самооптуживање и самоизругивање и иде све до сумануто очекивања казне. Ова слика ће нам бити разумљивија ако увидимо да жалост показује иста својства, осим једног: у њеном случају недостаје поремећај самопоштовања. Иначе, све је исто. Дубока жалост, реакција на губитак вољене особе, одликује се истим болним душевним стањем, престанком интересовања за спољни свет – уколико он не подсећа на умрлог – губитком способности да се одабере ма какав нови објект љубави – што би значило замену онога за којим се жали – као и одрицањем од сваке активности која није везана за успомену на покојника. Лако схватамо да ова спутаност и ограничавање сопственог Ја одражавају искључиво предавање жалости, при чему ништа не преостаје за друге планове и интересовања. У суштини, ово понашање нам се не чини патолошким само зато што умемо да га тако добро објаснимо.

Сложићемо се и са поређењем које нас наводи да жалосно расположење назовемо „болним“. Његова оправданост ће вероватно постати очигледна кад будемо били у стању да тај бол окарактеришемо са економског становишта.[4]

У чему се, дакле, састоји рад жалости?[5] Верујем да неће деловати усиљено ако га представимо на следећи начин: тестирање стварности је показало да вољени објект[6] више не постоји и намеће захтев да се целокупни либидо[7] повуче из својих веза са објектом. Против тога јавља се разумљиво опирање – може се свуда уочити да човек либидиналну позицију не напушта вољно, чак ни ако је некаква замена већ на видику. Ово опирање може бити толико снажно да из њега проистекне повлачење од реалности и задржавање објекта путем психотичног халуцинаторног задовољења жеље.[8] Нормалан исход је да реалност однесе победу. Њен захтев, међутим, не може бити испуњен одмах. Њему се удовољава мало по мало, уз велики утрошак времена и енергије инвестирања[9], при чему се постојање изгубљеног објекта наставља на психичком плану. Свако појединачно сећање или очекивање, у коме је либидо био повезан са објектом, бива поново призвано, додатно инвестирано и одваја-

ње либида обавља се на њему. Није лако објаснити са економског гледишта зашто је ова компромисна радња појединачног удовољења захтевима реалности тако болна. Чудновато је и то што нам та болна непријатност изгледа сама по себи разумљива. Чињеница је, међутим, да, након што је рад жалости обављен, Ја изнова постаје слободно и неспутано.

Применимо сада на меланхолију оно што смо сазнали о жалости. У низу случајева очигледно је да и меланхолија може бити рекција на губитак неког вољеног објекта; у другим ситуацијама уочавамо да је губитак у већој мери психичке природе. Нема сумње да објект није стварно преминуо (нпр. случај напуштене невесте), али је изгубљен као објект љубави. Има, пак, случајева кад се осећамо обавезним да прихватимо претпоставку о стварном губитку, али не можемо да јасно разаберемо шта је то што је изгубљено, те утолико пре и смемо да претпоставимо да ни сам болесник не може свесно да схвати шта је изгубио.Уосталом, могуће је чак и то да је пацијент свестан губитка који је узрок његове меланхолије, а да притом зна само кога је изгубио али не и шта је у њему изгубио. Све то нас наводи на идеју да меланхолију вежемо за губитак објекта који је на неки начин измакао свести, за разлику од жалости код које ништа што се тиче губитка није несвесно.

Код жалости, нашли смо да спутаност и губитак интересовања могу у потпуности да се објасне радом туге који апсорбује Ја. Непознати губитак који одликује меланхолију имаће за последицу сличан унутрашњи рад, те ће стога бити одговоран за меланхоличку спутаност. Једина разлика састоји се у томе што меланхоличка спутаност на нас оставља загонетан утисак, јер нисмо у стању да откријемо шта је тако потпуно заокупило болесника. Меланхолик показује још једну црту које код жалости нема, а то је изузетно смањење осећања самопоштовања, као и ванредно осиромашење Ја. У случају жалости сиромашан и празан је постао свет, код меланхолије такво је са̂мо Ја. Болесник своје Ја описује као безвредно, неспособно за било шта и подложно моралној осуди: сам себи ставља примедбе, износи увреде на властити рачун и очекује да буде избачен напоље и кажњен. Понижава се пред свим и сваким и жали све своје ближње зато што су везани за једну тако недостојну особу као што је он. Не може да просуди да се у њему десила промена, него самокритику протеже и на прошлост; тврди да никада није ни био бољи. Слику ове фикс-идеје о сопственој ништавности – претежно на моралном плану – употпуњују несаница, одбијање хране као и психолошки веома упечатљиво помањкање оног нагона који све што је живо присиљава да тежи животу.

Са научне као и са терапијске тачке гледишта било би подједнако неплодно противречити болеснику који против себе износи овакве оптужбе. Он мора да је на неки начин у праву и да описује нешто онаквим какво се њему чини. Принуђени смо да неке од његових навода прихватимо одмах и без резерви. Он је заиста незаинтересован, неспособан за љубав и за рад, како и сам тврди. Али, као што знамо, то је секундарно; то је последица унутрашњег, нама непознатог рада, који може да се упореди са жалошћу и који изједа његово Ја. Чини нам се да има право и у погледу неких других жалби на сопствени рачун и да само схвата истину са више проницљивости него они који нису меланхолични. Кад, у својој пренаглашеној самокритичности, себе описује као притворног, себичног, неискреног, несамосталног човека, као неког ко је увек само тежио да прикрије слабости своје нарави, он се можда доиста у великој мери приближава спознаји о себи, и једино што се сад питамо јесте зашто човек мора да се разболи да би имао приступ таквој једној истини. Нема, наиме, никакве сумње да је онај ко је дошао до такве процене о себи и износи је пред другима – процене

какву о себи и другима има принц Хамлет[10] – болестан, без обзира на то да ли говори истину или је према себи мање-више неправичан. Такође, није тешко приметити да не постоји никаква сразмера између степена овог самоомаловажавања и тога колико је оно, по нашем мишљењу, оправдано. Доскора честита, марљива жена, која је савесно испуњавала своје обавезе, у стању меланхолије неће ништа боље о себи говорити него она која није била ни за шта. Можда ће прва имати чак и више изгледа да оболи од меланхолије него ова друга, о којој чак ни ми не бисмо могли ништа добро да кажемо. Напослетку, не можемо а да не будемо запањени и чињеницом да се, упркос свему, меланхолик уопште не понаша онако како се нормално понаша нека особа опхрвана кајањем и самопребацивањем. Овде недостаје стид пред другима, који, пре свега, карактерише ово потоње стање или се тај стид бар не испољава упадљиво. Код меланхолика би се могла истаћи готово супротна црта: он се исповеда пред другима на наметљив начин, налазећи задовољство у властитом разголићавању.

Није, дакле, од суштинског значаја да ли меланхолик у свом мучном самоунижавању има право, нити да ли се та критика поклапа са судом других. Битно је то да он исправно описује своју психолошку ситуацију. Он је изгубио самопоштовање и за то мора да има добар разлог. Ту се, додуше, суочавамо са противречношћу која нас ставља пред тешко решиву загонетку. Аналогија са жалошћу наводи нас на закључак да је меланхолик претрпео губитак који се тиче објекта; из његових исказа произилази, међутим, да се губитак тиче властитог Ја.

Пре него што се позабавимо овом противречношћу, задржимо се за тренутак на увиду у структуру људског Ја, који нам омогућава меланхоликов поремећај. Код њега видимо како се један део Ја супротставља другом, критички га процењује и такорећи узима га за објект. Наслућујемо да би критичка инстанца, која се овде отцепила од Ја, под неким другим околностима могла показати своју самосталност и сва наша доцнија посматрања потврдиће ову претпоставку. Заиста ћемо наћи добре разлоге да ову инстанцу издвојимо од остатка Ја. То што овде упознајемо јесте инстанца која се обично назива *савешћу*[11]; уз цензуру[12] свести и тест реалности убројаћемо је у најважније инстанце Ја, а наћи ћемо некако и доказе да она може и сама за себе да оболи. У клиничкој слици меланхолије морално гнушање од сопственог Ја претпостављено је свим другим недостацима: телесна мана, ружноћа, слабост, низак друштвени статус, далеко ређе су предмет самопроцењивања. Једино бојазан од осиромашења има повлашћено место међу болесниковим страховима и тврдњама.

Разјашњењу горепоменутих противречности води нас једно запажање до кога чак није тешко доћи. Ако стрпљиво слушамо бројне оптужбе меланхолика на властити рачун, не можемо се на крају отети утиску да често најстроже међу њима веома мало одговарају њему самоме, али да се уз мале измене могу применити на другу особу, коју болесник воли, коју је волео или би требало да воли. Кад год испитамо поменуто чињенично стање, ова се претпоставка потврђује. На тај начин долазимо до кључа за клиничку слику, тако што самооптуживања препознајемо као прекоре упућене вољеном објекту, који су се са објекта преокренули ка сопственом Ја.

Жена која из свег гласа жали свога мужа јер је везан за једну тако неспособну особу, у суштини хоће мужа да оптужи за неспособност, ма шта се под тим подразумевало. Не треба много да нас чуди ни то што се по која сасвим основана самооптужба помешала са онима које су се са објекта окренуле ка сопственом Ја. Њима је допуштено да избију у први план јер помажу да се ове друге прикрију и да се

не препозна право стање ствари. Оне, наиме, такође потичу од аргумената „за" и „против" у оквиру борбе за љубав, која је резултирала губитком љубави. И понашање болесника сада постаје много разумљивије. Њихове *притужбе* су заправо *оптужбе*, у изворном смислу немачке речи: *Anklage*[13]. Они се не стиде и не скривају јер све клевете које изричу о себи заправо су упућене на адресу неког другог; и далеко су од тога да према својој околини покажу понизност и покорност, које би тако недостојним особама једино приличиле, већ су, напротив, у највећој мери свађалачки расположени, као да су повређени и да им је нанесена највећа неправда. Све је то могуће једино стога што реакције њиховог понашања проистичу из душевне констелације огорчености, која је одређеним процесом прерасла у меланхоличку скрханост.

Није, дакле, нимало тешко да се овај процес реконструише. Постојао је најпре један објектни избор, везаност либида за једну одређену особу; под утицајем *реалне повреде* или *разочарања* од стране вољене особе, та веза је пољуљана. Исход притом није био онакав какав би било нормално очекивати, што ће рећи повлачење либида са тог објекта и његово премештање на неки нов објект, него је био другачији а за то је, како изгледа, било потребно да се стекне више услова. Показало се да *инвестирање (катекса)* објекта није било нарочито отпорно, те је обустављено, али се ослобођени либидо није преместио на неки други објект, него се повукао у Ја. Ту, међутим, није искоришћен било како: послужио је да се успостави *идентификација*[14] Ја са напуштеним објектом. На тај начин је сенка објекта пала на Ја, коме је тада једна нарочита инстанца могла да суди као објекту, као напуштеном објекту. Тако се губитак објекта преобразио у губитак властитог Ја, а сукоб између Ја и вољене особе у раскол између критичке активности Ја и Ја измењеног идентификацијом.

Из предуслова које претпоставља такав један процес и резултата који из њега проистичу нешто се одмах може закључити. С једне стране, мора да постоји снажна фиксација за објект љубави, али с друге, противречно томе, инвестирање објекта мора да има слабу отпорност. Као што је О. Ранк на једном месту исправно приметио, ова противречност, изгледа, захтева да објект буде изабран на нарцистичкој основи, тако да, кад се суочи са тешкоћама, инвестирање објекта може да регредира на нарцизам. Нарцистичка идентификација са објектом тада постаје замена за љубавно инвестирање и тако се постиже очување љубавне везе упркос конфликту са вољеном особом. Оваква замена љубави према објекту идентификацијом представља значајан механизам нарцистичких поремећаја; К. Ландауер је недавно био у прилици да га открије у процесу лечења једног случаја шизофреније.[15] Он, наравно одговара *регресији* са једног типа објектног избора на примарни[16] нарцизам. На другом месту смо изложили идеју да идентификација представља прелиминарни стадијум објектног избора и првобитни начин, амбивалентно изражен, на који Ја бира неки објект. Ја би желело да тај објект инкорпорира[17] и то путем гутања, што одговара оралној или канибалистичкој фази у развоју либида. Вероватно с правом, Абрахам овај однос доводи у везу са одбијањем хране, које се јавља код тежих облика меланхолије.

Закључак који намеће ова теорија, а који би се свео на то да предуслов за оболевање од меланхолије, бар делимично, лежи у нарцистичком типу избора објекта, нажалост, још увек није потврђен нашим истраживањима. У уводним реченицама овог разматрања признали смо да емпиријски материјал на коме се студија заснива није на висини наших захтева. Ако бисмо смели претпоставити да се резултати посматрања поклапају са нашим закључцима, не бисмо оклевали да у ка-

рактеристике меланхолије убројимо и регресију са инвестирања објекта на оралну фазу либида, која још увек припада нарцизму. Идентификовање с објектом није уопште ретко ни код неуроза трансфера[18]; оно, штавише, представља познати механизам формирања симптома, нарочито код хистерије. Разлику између хистеричке и нарцистичке идентификације могли бисмо, међутим, да видимо у томе што се код прве инвестирање објекта напушта, док код друге и даље постоји и испољава дејство које је обично ограничено на појединачне поступке и инервације. У сваком случају, идентификација и код неуроза трансфера представља израз заједништва које се може тумачити и као заједништво љубави. Нарцистичка идентификација је првобитнија и отвара пут ка разумевању хистеричке идентификације, која није тако добро проучена.

Меланхолија, дакле, део својих карактеристика зајми од жалости, а део од процеса регресије са нарцистичког избора објекта на нарцизам. Она је, са једне стране, као и жалост, реакција на реални губитак објекта љубави, али је, преко тога, обележена и нечим чега нема у нормалној жалости, а што јој, уколико јој се припоји, даје патолошки облик. Губитак објекта љубави је изузетна прилика да изађе на видело и да се потврди амбиваленција љубавног односа. Тамо где постоји предуслов за опсесивну неурозу[19], амбиваленцијски сукоб даје жалости патолошки вид и присиљава је да се испољи у облику самопрекоревања, у којима човек себе оптужује да је крив за губитак објекта љубави, другачије речено, да га је прижељкивао. Овакве опсесивне неуротске депресије, које се јављају после смрти вољене особе, показују нам шта је сâм амбиваленцијски сукоб у стању да произведе и пре него што му је придодато повлачење либида. Поводи за јављање меланхолије већином превазилазе јасне случајеве губитка објекта изазваног смрћу и обухватају све ситуације повреде, понижења или разочарања, ситуације које могу да у однос уведу супротстављеност љубави и мржње или, пак, јачају већ постојећу амбиваленцију. Овај амбиваленцијски сукоб, чије се порекло час може приписати реалним околностима, час, у доброј мери, конституцијским факторима, не сме се занемарити када је реч о претпостављеним условима за настанак меланхолије. Ако је љубав према објекту, од које се не може одустати иако се одустало од самог објекта, нашла прибежиште у нарцистичкој идентификацији, мржња ступа у дејство на тој замени за објект, вређајући га, понижавајући га, мучећи га и извлачећи из тог мучења садистичко задовољство. Мучење које меланхолик сам себи намеће, и у коме несумњиво налази уживање, представља, баш као и одговарајућа појава у опсесивној неурози, задовољење тенденција садизма и мржње[20], које су се, све циљајући објект, окренуле против властите личности. Код оба поремећаја болеснику обично још увек полази за руком да се, заобилазним путем самокажњавања, освети првобитном објекту и да онога кога воли мучи путем сопствене болести, пошто се у болест склонио како не би морао да директно покаже своје непријатељство. Особа која је код болесника изазвала неред у осећањима и према којој је болест усмерена, обично се може пронаћи у болесниковој најближој околини. Тако је љубавно инвестирање објекта од стране меланхолика доживело двојаку судбину: једним делом је регредирало на идентификацију, док је другим, под утицајем амбиваленцијског сукоба, пренето на, њему ближи, стадијум садизма.

Овај садизам сам по себи разрешава загонетку склоности ка самоубиству, која меланхолију чини тако занимљивом – и тако опасном. Установили смо, као изворно стање из кога произилази нагонски живот, изузетно велико самољубље Ја, па у страху који се јавља кад је живот угрожен видимо ослобађање тако огром-

не количине нарцистичког либида, да не можемо да схватимо како Ја уопште може да пристане на самоуништење. Одавно смо, додуше, знали да ниједан неуротичар не осећа самоубилачки импулс а да претходно није убилачки импулс према неком другом окренуо на себе самог, али је остало неразумљиво којом се игром снага таква једна замисао преточила у дело. Јер, анализа меланхолије нас учи да Ја може да се убије само ако му окретање објектног инвестирања ка њему самом омогући да самог себе третира као објект, ако на себе самог може да усмери непријатељство које је намењено објекту и које представља првобитну реакцију Ја на објекте из спољњег света (вид. „Нагони и њихова судбина"). Тако, код регресије на бази нарцистичког објектног избора, објект, додуше, јесте био уклоњен, али се ипак показао јачим и од самог Ја. У тим двема супротним ситуацијама – највеће заљубљености и самоубиства – Ја је уништено од стране објекта, мада на потпуно различите начине.

Што се тиче друге упечатљиве карактеристике меланхолије, страха од осиромашења, склони смо томе да његово порекло изведемо из аналног еротизма, који је овде истргнут из свог контекста и преображен регресијом.

Меланхолија нам поставља још нека питања на која нам одговор делимично измиче. И њој и жалости заједничка је особина да после одређеног времена престају, не остављајући за собом крупнија и видљивија оштећења. У случају жалости, сазнали смо да је за извршење задатка провере реалности потребно време и да по обављеном послу Ја може да ослободи свој либидо од изгубљеног објекта. Можемо претпоставити да је, током меланхолије, Ја заокупљено сличним радом; и у једном и у другом случају измиче нам разумевање овог процеса са економског гледишта. Несаница код меланхолије нам јасно показује крутост тог стања, то јест немогућност да се оствари опште повлачење инвестирања, које је неопходно за сан. Меланхолички комплекс се понаша попут отворене ране, повлачећи са свих страна према себи енергије инвестирања (оне које смо код неуроза трансфера назвали „контра-инвестирањима") и празнећи Ја све до потпуног осиромашења; тај комплекс лако може да се покаже отпорним према жељи Ја за сном. Један, вероватно соматски, фактор испољава се приликом редовног ублажавања овог стања у вечерњим часовима, јер се та појава не може психогено објаснити. Овим разматрањима се прикључује и питање није ли губитак Ја – објект у томе нема никаквог удела (повреда Ја је чисто нарцистичка) – довољан да се створи слика меланхолије и није ли токсичко осиромашење либида Ја директно способно да произведе одређене облике болести.

Најупечатљивије својство меланхолије, оно које у највећој мери изискује разјашњење, огледа се у њеној склоности да се изокрене у, симптоматски потпуно супротно стање, у манију. Добро се зна да то није судбина сваке меланхолије. Има случајева који протичу кроз периодичне рецидиве, у чијим интервалима проналазимо тек врло слабе или чак никакве призвуке маније. Други показују редовно смењивање меланхоличних и маничних фаза, које су нашле израз у појму цикличног лудила. Били бисмо у искушењу да ове случајеве искључимо из психогеног тумачења да није управо психоаналитички рад тај који је довео до разрешења више таквих случајева, као и до терапеутског резултата. Није, дакле, само допуштено, него је чак неопходно да се аналитичко објашњење меланхолије прошири и на манију.

Не могу да обећам да ће тај покушај довести до задовољавајућих резултата. Напротив, он једва да сеже даље од пружања неке почетне оријентације. Овде имамо на располагању две тачке ослонца, од којих се прва своди на утисак извучен из психоанализе, а друга је економски

факат, за који слободно можемо да кажемо да припада општем искуству. Утисак који су већ образложили многи психоаналитички оријентисани истраживачи јесте следећи: манија нема другачији садржај од меланхолије, оба поремећаја боре се против истог „комплекса", којем је у меланхолији Ја вероватно подлегло, док га је у манији савладало или одгурнуло устрану. Друга тачка ослонца нам је понуђена чињеничким искуством: сва стања радости, ликовања, тријумфа, која нам у нормалним ситуацијама показују образац маније, указују на исте економске услове. У тим стањима увек налазимо неки догађај који, на крају крајева, чини сувишним огроман утрошак, дуго одржаване или упошљаване на уобичајени начин психичке енергије, тако да она сад постаје расположива за друге сврхе и друге могућности пражњења. На пример, кад се неки убоги грешник, добитком велике суме новца, изненада реши хроничних брига за хлеб свој насушни, кад се нека дуга и мучна борба напокон крунише успехом, кад неко успе да се једним потезом отараси неке тегобне обавезе или неког дуготрајног прикривања и сл. Све ове и сличне ситуације одликују се повишеним расположењем, знаковима пражњења афекта радости, као и појачаном спремношћу на сваку врсту акције, баш као и код маније, а у потпуној супротности са депресијом и меланхоличком спутаношћу. Можемо покушати да ствар изразимо и тако што ћемо рећи да манија није ништа друго до управо један овакав тријумф, с јединим разликом што овде, опет, остаје скривено за Ја шта је то што је савладало и над чим је тријумфовало. Опијеност алкохолом, која спада у исти ред стања, могла би бити објашњена на исти начин – под условом да је пропраћена радошћу; у овом случају вероватно се ради о престанку трошења енергије на потискивање, постигнутом токсичким средствима. Лаичко мишљење радо прихвата да је особа, у манијачком стању тог типа, у толикој мери орна за кретање и свакојаке подухвате управо због тога што је „добро расположена". Наравно, ову погрешну повезаност треба раскинути. Десило се да је горепоменут економски услов испуњен у душевном животу и због тога је манична особа, с једне стране, тако добро расположена, а с друге, тако неспутана у делању.

Ако спојимо ова два приказана наговештаја, закључујемо следеће: код маније је неопходно да је Ја превладало губитак објекта (или жалост због губитка, или пак сâм објект), и да му се након тога нашао на располагању целокупан набој контраинвестирања, који је болна патња меланхолије била повукла са Ја ка себи. Маничар нам на очигледан начин показује и то да је, полазећи, попут изгладнелог, у потрагу за новим објектним инвестирањима, ослобођен од објекта због кога је патио. Ово објашњење доиста звучи убедљиво, али је, прво, недовољно одређено а, друго, покреће више нових питања и недоумица него што смо у стању да одговоримо. Не желимо да одустанемо од расправе о њима, мада не можемо очекивати да ће нам она расветлити пут ка разјашњењу.

Пре свега: нормална жалост такође превладава губитак објекта и, током свог трајања, апсорбује све енергије Ја. Зашто се онда, у њеном случају, након што је прошла, не успоставља економски услов за фазу тријумфа, макар у облику дискретног наговештаја? Нисам у могућности да црно на бело одговорим на ову примедбу, која нам, исто тако, скреће пажњу и на чињеницу да нисмо кадри чак ни да кажемо којим економским средствима жалост обавља свој задатак. Али, ту нам можда може притећи у помоћ једна претпоставка. Сваком појединачном сећању и ситуацији очекивања који показују везаност либида за изгубљени објект, реалност испоставља своју пресуду: објект више не постоји; а Ја, практично суочено са питањем да ли ће и сâмо делити ту судбину, пушта да га сума нарцистичких задовољења наведе на одлуку да остане у

животу и да раскине везу са уништеним објектом. Могли бисмо, можда, замислити да се тај раскид одвија тако постепено и корак по корак, да је, по окончању тог посла, потрошена енергија која је била потребна да се посао обави.[21]

У искушењу смо да, полазећи од претпоставки о раду жалости, потражимо пут који би нам помогао да прикажемо рад меланхолије. Али већ на самом почетку зауставља нас једна неизвесност. Досад смо, у разматрању меланхолије, једва узимали у обзир топичко гледиште[22] и нисмо постављали питање у којим и између којих психичких система се обавља рад меланхолије. Који део психичких процеса овог поремећаја се одиграва у несвесним објектним инвестирањима која су остала неупослена, а који део је усмерен на њихову замену насталу идентификацијом унутар Ја?

Пожурили смо да кажемо, а лако је и написати да је „либидо напустио несвесну представу (ствари) објекта". Али у стварности, та представа је присутна у виду безбројних појединачних утисака (њихових несвесних трагова), тако да се процес повлачења либида не може извршити у трену; он сасвим сигурно мора, као и жалост, бити дуготрајан и постепен. У сваком случају, није лако разлучити да ли он почиње истовремено на више места или поступа по неком утврђеном редоследу; у анализама се често може констатовати да се час активира једно сећање час неко друго, и да јадиковке, које увек исто звуче и замарају својом монотонијом, сваки пут потичу од неке друге несвесне основе. Кад објект нема тако велики, хиљадама веза оснажен, значај за Ја, његов губитак не узрокује ни жалост ни меланхолију. Својство постепеног одвајања либида може се, дакле, приписати подједнако меланхолији као и жалости; оно се, по свој прилици, ослања на исте економске околности и служи истим тенденцијама.

Меланхолија, међутим, као што смо сазнали, садржи нешто више од нормалне жалости. Код ње однос према објекту није једноставан, него је закомпликован амбиваленцијским сукобом. Амбиваленција може бити конституцијска, тј. својствена свим љубавним везама тог особитог Ја, или проистицати управо из оних доживљаја који за собом повлаче претњу губитка објекта. Отуда поводи за јављање меланхолије могу увелико превазићи оне који изазивају жалост, која је по правилу изазвана само реалним губитком, смрћу објекта. Код меланхолије се, следствено томе, око објекта замеће мноштво појединачних борби, у којима се међусобно сукобљавају мржња и љубав, прва да либидо одвоји од објекта, друга да ту позицију либида одбрани од напада. Ове јединствене борбе не можемо сместити ни у какав други систем до у несвесно, у то царство мнезичких трагова ствари (насупрот инвестирањима речи). Ту се такође одигравају и покушаји одвајања, када је реч о жалости, али се код ње не јавља никаква препрека нормалном протоку ових процеса кроз предсвесно, па све до свести. За рад меланхолије тај пут је затворен, могуће због многобројности узрока, који, уз то, могу још и дејствовати на конвергентан начин. Конституцијска амбиваленција по својој природи припада потиснутом, а трауматски доживљаји везани за објект су могли активирати и друге потиснуте садржаје. Тако све што додирује ове амбиваленцијске сукобе остаје недоступно свести све дотле док не дође до исхода који карактерише меланхолију. Тај исход се, као што знамо, састоји у томе што угрожено либидинално инвестирање на крају напушта објект, али само зато да би се повукло назад на оно место у Ја одакле је и кренуло. Љубав је бекством у Ја тако избегла уништавање. Након ове регресије либида, процес може да постане свестан и да се свести представи као сукоб између једног дела Ја и критичке инстанце.

Дакле, оно што свест зна о раду меланхолије није и суштински део тог рада,

а није ни онај којем бисмо могли приписати утицај на разрешење патње. Видимо да Ја себе потцењује и да бесни против себе самог, и не разумемо ништа више од болесника, куда то води и како може да се промени. Утолико пре можемо несвесном делу рада да припишемо један такав учинак, јер није тешко открити суштинску аналогију између рада меланхолије и рада жалости. Као што жалост наводи Ја на то да се одрекне објекта проглашавајући објект мртвим, а и награђује га могућношћу останка у животу, тако и свака појединачна амбиваленцијска борба разлабављује фиксацију либида на објект тако што га обезвређује, унижава га и чак му, на неки начин, задаје смртни ударац. Постоји могућност да се овај процес оконча у несвесном, било тако што се бес иступњи, било тако што се објект напусти као безвредан. Немамо увид у то која од ове две могућности доводи редовно или бар често до окончања меланхолије, нити у то какве последице то окончање има на даљи ток случаја. Можда Ја тада самозадовољно ужива у спознаји да је боље од објекта, супериорније у односу на њега.

Иако можемо да прихватимо овакво тумачење рада меланхолије, оно још није довољно да нам објасни једну ствар због које смо заправо и кренули у потрагу за објашњењем. Надали смо се да ћемо економски услов за појаву маније, кад је меланхолија већ одрадила своје, извести из амбиваленције која доминира овим последњим поремећајем, а та нада би се могла засновати на аналогијама позајмљеним из разних других области; постоји, међутим, чињеница којој смо се морали приклонити. Од три претпоставке меланхолије: губитка објекта, амбиваленције и регресије либида у Ја, прве две налазимо у опсесивним прекорима након смртног случаја. Амбиваленција је овде та из које несумњиво произилази сукоб, а посматрање показује да, чим је он завршен, нема више ничег што би личило на манијачки тријумф. Ово нас наводи на трећи моменат, као на једини делатни. Нагомилавање инвестирања, које је испрва повезано с радом меланхолије а потом ослобођено чим се тај рад заврши и које омогућава манију, мора да буде повезано са регресијом либида у нарцизам. Сукоб унутар Ја, којим меланхолија замењује борбу за објект, нужно делује као нека болна рана која изискује ванредно високо контраинвестирање. Међутим, овде се ваља опет зауставити и одложити даље разјашњење маније, све док се не стекне увид у економску природу најпре телесног, а потом и њему аналогног душевног бола. Већ добро знамо како нас узајамна зависност и испреплетеност душевних проблема присиљавају да свако испитивање оставимо незавршеним, све док не буде могао да му притекне у помоћ резултат неког другог испитивања.[23]

Превела са француског
Славица Батос

Напомене

[1] Примедба приређивача: текст „Жалост и меланхолија" који овде објављујемо преведен је са француског језика. Аутори француског превода су Ж. Лапланш и Ж.-Б. Понталис, познати психоаналитичари и тумачи Фројдовог дела. Надамо се да ће превод те француске верзије на српски језик послужити као корисна допуна већ постојећим преводима са немачког језика (вид. библиографију) и помоћи бољем разумевању Фројдовог текста.

[2] Под нарцистичким душевним поремећајима Фројд је подразумевао тешка и озбиљна душевна обољења као што су шизофренија, манијако-депресивна психоза, параноја и – меланхолија. У расправи „Метапсихолошка допуна проучавању снова" Фројд је указао на то да проучавање механизма нормалних афективних стања, као што су сан, туга, заљубљеност и сл., може допринети разумевању тежих душевних поремећаја. – *Прим. прев.*

[3] Од овог поређења полази и Абрахам коме можемо да захвалимо за најзначајнију од малобројних аналитичких студија о овом предмету (*Zentralblatt für Psychoanalyse*, II, 6, 1912).

[4] *Економско становиште*: Фројд је сматрао да за разумевање душевних збивања није довољно знати само које силе се налазе у игри, него се треба интересовати и за њихову квантитативну или енергетску страну.
Примедба приређивача: све фусноте које се односе на кључне психоаналитичке појмове придодате су преводу и написане су на основу *Малог лексикона психоанализе*, Жарка Требјешанина.

[5] *Рад туге* или *рад жалости*: процес којим се превладава осећање жалости за изгубљеним објектом.

[6] *Објект*: оно што постоји ван и наспрам субјекта, био то предмет, појава или живо биће, све оно у чему и помоћу чега нагонске жеље могу постићи свој циљ.

[7] *Либидо*: један од централних Фројдових појмова. Најпре је означавао енергију сексуалног нагона, касније је проширен и на нагоне ега (на пример, нагон самоодржања).

[8] *Халуцинаторно задовољење жеље*: остварење нагонских циљева на имагинаран начин, путем представа и слика. Јавља се у сновима, фантазмима, халуцинацијама и другим видовима игнорисања реалности у корист пријатне илузије. На овом месту Фројд упућује на претходни есеј из „Метапсихологије“: „Метапсихолошка допуна теорији сна“.

[9] *Инвестирање* или *катекса* (енг. cathexis) или *запоседање* (нем. besetzung): везивање једног дела нагонске енергије за неки предмет, чин или особу, односно њихову представу. Либидинално запоседање објекта у циљу задовољења сексуалног нагона назива се у стручном жаргону *либидиналним избором објекта* или *инвестирањем* (*катектирањем*) објекта.

[10] *Use every man after his desert, and who should scape whipping* (Хамлет, II, 2).

[11] *Савест*: део, односно једна од функција над-ја (суперега), која се поставља изнад Ја (ега) и суди му за рђава и добра дела, кажњава га и награђује.

[12] *Цензура*: психички агенс који се, према Фројду (1915), налази на граници која одваја систем *несвесног*, с једне стране, од система *свесног* и *предсвесног*, с друге. Улога ове унутарпсихичке инстанце јесте контрола психичких садржаја који долазе из несвесног и покушавају да преко споменуте границе продру у свест.

[13] *Ihre Klagen sind Anklagen*. *Анклаге*: стари правни термин који значи „оптужба, подношење жалбе против некога“.

[14] *Идентификација*: процес поистовећивања ега једне особе са егом друге особе која се узима као узор. Састоји се у томе што се его особе која се поистовећује, уношењем узора у себе, трајно модификује, саображавајући се свом узору.

[15] *Internationale Zeitschrift für ärtztliche Pcychoanalyse*, II, 1914

[16] *Примарни нарцизам*: стање самодовољности и самозаљубљености карактеристично за рани узраст, у коме его још увек није довољно развијен и још увек нису успостављени односи са објектима. Целокупан либидо је инвестиран у сопствено Ја тако да не постоји занимање за спољашњи свет.

[17] *Инкорпорација*: архаичан процес којим се објект уноси, уграђује, у слику сопственог тела.

[18] *Неурозе трансфера*: оне неурозе код којих, за разлику од нарцистичких неуроза, постоји могућност успостављања трансфера са психотерапеутом и које су, као такве, погодне за психоаналитичко лечење. Ту спадају хистерија, фобије и опсесивне неурозе.

[19] *Опсесивна неуроза*: душевно обољење које карактерише присилно наметање извесних непријатних мисли или принуда да се чине неке радње које су и самој особи неразумљиве, апсурдне и мучне, али се она не може одупрети ирационалном импулсу да их, и против своје воље, чини.

[20] О њиховом разликовању види чланак „Нагони и њихова судбина“.

[21] Економско гледиште досад готово да није узимано у обзир у психоаналитичким радовима. Као изузетак можемо навести чланак В. Тауска: „Обезвређивање мотива потиск ивања путем рекомпензације“. (*Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychanalyse*, I, 1913.)

[22] *Топичко или структурално гледиште*: објашњава људску личност као сложено устројство састављено од више елемената или подсистема. Према Фројдовом првом структуралном становишту, психички апарат сачињавају *свесно*, *предсвесно* и *несвесно*. Према другом, личност се састоји из три подсистема или инстанце и то су *ид* (оно), *его* (ја) и *суперего* (над-ја).

[23] Вид. даље разматрање проблема маније у „Психологија маса и его-анализа“.

■

Белешка о појму „меланхолија“ код Фројда

Сабин Пармантије

Основни појмови Фројдовог учења еволуирали су у складу са развојем психијатрије и, посебно, са новим открићима у оквиру психоанализе. Под утицајем органицистичког приступа, али и немачке традиције, Фројд у почетку не прави разлику између меланхолије и депресије. Душевни поремећај праћен тугом је органског порекла и везује се за одсуство сексуалног узбуђења, које за собом повлачи психичку инхибицију. Са увођењем нарцизма у психоанализу и поделом неуроза на актуелне и психонеурозе (тј. неурозе трансфера и нарцистичке неурозе), меланхолија се сврстава у групу тежих душевних поремећаја – психонеуроза. Касније ће доћи и до поделе у оквиру нарцистичких неуроза, те ће се тако меланхолија дефинитивно одвојити од шизофреније и параноје. На крају ће меланхолија, ситуирана на размеђи неуроза трансфера и психоза, постати нит водиља за разумевање психичких процеса уопште.

Током целог XIX века психијатријска терминологија мењала се у зависности од сукоба између система мишљења наслеђеног из прошлости и сталног развоја науке, као и споријег или бржег укључивања нових научних открића. Тако се развијала нозографија клиничких ентитета који су, с једне стране, одговарали органској, а с друге, етиолошкој специфичности. Психијатрија тако постаје све богатија клиничким ентитетима који се тешко могу класификовати уколико нема увида у целину или у начело које њоме управља.

Та промењљивост терминологије, чије трагове проналазимо код Фројда (психонеурозе, нарцистичке неурозе, психозе), разликује се од једне до друге психијатријске школе. Тако у немачкој психијатрији, после првог филозофско-психолошког приступа менталној болести посматраној у зависности од тога да ли је слободна воља изгубљена или не, којој се противио Хербарт (коме Фројд дугује велики број својих идеја) од 1824. године, нападајући тако идеалистичко учење свог родоначелника Фихтеа, средином века појављује се органицистички приступ, на чијем се челу налази Вилхелм Гризингер, и у којем се сматра да су менталне болести последица различитих болести мозга које се могу објаснити његовим рефлексним радњама. Гризингерове идеје имале су изванредног успеха, за шта је делимично заслужна једноставност теорије која је стајала у супротности према збрци која је владала у претходној епоси. Међу органицистима треба поменути Мајнерта, Фројдовог учитеља (а касније и супарника), који менталну болест приписује вазомоторним поремећајима. Такозвана „група церебралне митологије“, та школа произвела је радове велике вредности, као што је Алцхајмерово дело, и омогућила Фројду да сачува идеју о разлици између манијакално-депресивног обољења и других менталних патологија. Одиста, по Гризингеру и његовим ученицима, групу делиријума треба проучавати у одељку параноја (било да су халуцинаторне или не). Тако је он разликовао параноју *секундарну* у односу на манију, меланхолију или узбуђења; и *изворну* параноју (В. Сандерс, 1868) која настаје услед дегенеративних процеса.

Фројд је, дакле, наследио не само речник немачке психијатријске школе у којем су меланхолија и депресија синоними, него и став о посебном положају меланхолије, за шта ће он дати потпуно ново објашњење.

У почетку свог рада је Фројд, попут својих учитеља органициста, тражио *соматско* објашњење за меланхолију. Тако у рукопису Г, који датира из 1895. године[1], као и у чланку о неурози анксиозности *Über die Berechtigung, von der Neurasthenie einen bestimmten Symptomencomplex als 'Angstneurose' abzutrennen*[2] који потиче из исте године, покушава да разјасни етиологију та два клиничка ентитета који се пред-

[1] *Рођење психоанализе*

[2] Studiensausgabe. *Hysterie und Angst*, Band IV, S. Fisher Verlag, 1971, p. 25–50.

стављају као супротности један другом. Одиста, ако се у неурози анксиозности соматско сексуално узбуђење периодично трансформише у стимулус за психички живот и ствара психичко стање либидиналне напетости које тражи физичко растерећење кроз „специфичну“ или „адекватну“ акцију, у меланхолији налазимо, напротив, одсуство соматског сексуалног узбуђења, а осиромашење нагона може ићи чак и до фригидности, која за собом повлачи психичку инхибицију праћену болом: „Није нам нимало тешко да замислимо да, када психичка сексуална група претрпи снажан губитак узбуђења, долази до, могли бисмо рећи, извесног *увлачења* у психичко, што доводи до ефекта усисавања великих количина суседних узбуђења. (...) Смањење узбуђења и слободних резерви настаје на начин који личи на *унутрашње крварење* и који се испољава у оквиру других нагона и других функција. Тај процес увлачења изазива инхибицију и оставља последице попут рањавања, једнако болне.“[3]

Два догађаја направиће преврат у појмовима који су Фројду били познати, учвршћујући га у идеји да меланхолија има посебан положај. Овде нас занима само први догађај, а други је било појављивање Блојлерове књиге *Dementia praecox*, 1911. године, у којој он за ту групу предлаже назив шизофренија, коју карактеришу асоцијативни и афективни поремећаји и појам *Spaltung*. Први догађај, који се тиче ентитета меланхолије, јесте појављивање шестог издања Креплинове књиге *Lehrbuch der Psychiatrie* 1899. године, у којој је поље лудила подељено на три групе: манијакално-депресивна психоза, *dementia praecox* и параноја. Тако се успоставља дијагностички оквир савремене психијатрије.

Фројд, који у прво време користи термине депресија и меланхолија као међусобно заменљиве, и почиње тиме што супротставља актуелне неурозе и психонеурозе (тј. неурозе трансфера и неурозе нарцизма), у тексту „Trauer und Melancholie“ чини исти гест као и Креплин у вези са паранојом: одваја меланхолију од актуелних неуроза и укључује је међу неурозе нарцизма. Почев од 1924. године, направиће поделу и у оквиру неуроза нарцизма и одвојиће меланхолију – типичну неурозу нарцизма – од психоза (шизофреније и параноје).

Са текстом „Trauer und Melancholie“ почиње заокрет од суштинске важности у Фројдовом делу. Увођење нарцизма већ му дозвољава да сагледа теорију нагона из другачијег угла и да другачије размишља о успостављању Ја и његових односа према објектима, укључујући ту и Ја као објект. Оно што Фројда наводи да тачније одреди своје ставове такође је, с једне стране, разилажење са Јунгом и његовим тумачењем психоза, противречним Фројдовој сексуалној теорији либида; а са друге, његово супротстављање Садгеру на терену нарцистичког либида у хомосексуалности.

Пред Фројда се у том тренутку поставља много тешкоћа, које произлазе отуда што он хоће да помири:

– увођење нарцизма у теорију Ја која већ има одређену кохерентност;

– економско гледиште, главно у том периоду;

– премисе за друго структурално гледиште, које се појављују већ у „Zur Einführung des Narzissmus“.[4]

Те тешкоће касније помиње у тексту „Jenseits des Lustprinzips“: „Ако смо до сада успоставили јасну опозицију између нагона Ја и сексуалних нагона, где први воде ка смрти, а други ка настављању живота, ти резултати нас ипак у више погледа не задовољавају.“[5] Одиста, можемо претпоставити да управо ти разлози за незадовољство представљају узрок еволуције ка другом структуралном гледишту.

Статус нарцистичког односа према објекту свакако се налази међу тим разлозима. Тако, ако упоредимо различите клиничке ентитете са становишта објектних односа (видети табелу), одмах запа-

[3] *Рођење психоанализе*

[4] „Zur Einführung des Narzissmus“, Studiensausgabe. *Psychologie des Unbewussten*, Band III, S. Fisher Verlag, 1989, p. 37-68.

[5] „Jenseits des Lustprinzips“, Studiensausgabe. *Psychologie des Unbewussten*, Band III, S. Fisher Verlag, 1989, p. 213–272.

6 „Trauer und Melancholie“, Studiensausgabe. *Psychologie des Unbewussten*, Band III, S. Fisher Verlag, 1989, p. 193-212.

7 *Ibid.*, p. 160.

8 „Vorlesungen zur Einführung In die Psychoanalyse“, Studiensausgabe. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*, Band I, S. Fisher Verlag, 1969, p. 408.

жамо да меланхолија као нарцистичка неуроза заузима место на прелазу између неуроза трансфера и хомосексуалности, с једне стране, и психоза (параноје и шизофреније), с друге. Одиста, као и у неурози и хомосексуалности, љубав према објекту је сачувана; и као у психози, либидинално запоседање објекта је напуштено. То разликовање између љубави према објекту и либидиналног запоседања објекта омогућава да објаснимо посебан статус нарцистичког објектног односа: повлачење либида не дешава се у корист запоседања неког другог објекта, него у корист Ја и, тачније, зато да би се успоставило поистовећивање Ја са напуштеним објектом.[6] Наравно, постоји поистовећивање са објектом и у неурозама трансфера, и нарочито у хистерији, али „...поистовећивање је, у неурозама трансфера такође, израз заједништва које може бити заједништво љубави. Нарцистичко поистовећивање је изворније...“[7], јер је оно резултат регресије од нарцистичког објектног односа до примарног нарцизма, до орално-канибалистичког стадијума развоја либида, стадијума у којем волети објект значи унети га у себе, прогутати га. Та тачка регресије јесте тачка где поистовећивање претходи избору објекта, што је први начин на који Ја бира објект.

Однос према објекту

Треба изнети више напомена:

– у нарцистичким поремећајима, поистовећивање са објектом долази наместо љубави према објекту;

– та замена потом омогућава регресију у зависности од типа објектног избора (нарцистичког) све до изворног нарцизма;

– у вези са избором објекта, хомосексуалност и меланхолија имају више тачака блискости него хетеросексуалност. У ствари, хомосексуалност и меланхолија имају заједничку снажну склоност либида ка нарцистичком избору објекта;

– после повлачења либида са објекта, тај објект је поново уведен у Ја „као да се пројектује на њега“, каже Фројд, што следи после нарцистичког поистовећивања;

	Неуроза трансфера	Хомосексуалност	Неуроза нарцизма меланхолија	Параноја	Шизофренија
Фиксација ø регресија	Различите тачке развоја либида	аутоеротизам	Орална фаза	нарцизам аутоеротизам хомосексуалност	аутоеротизам (почетак првобитне еволуције)
Либидинално запоседање објекта	сачувано	премештено на супституте	напуштено	напуштено (затим повратак у стварност)	напуштено
љубав према објекту	сачувана	потиснута	сачувана	трансформисана у мржњу	напуштена
поистовећивање	са објектом ограничено на одређене изоловане акције или инервације	са мајком	са објектом у целини	са женом ø оцем	
пројекција	идеал Ја ø објект	Ја ø супститути	праћено повратком сопственој личности	унутрашње жеље и разочарања на спољашња	халуцинације
коришћење либида после повлачења с објекта	трансформација -повлачење нервно соматско -анксиозност	везано за супституте -сублимација	на успостављање нарцистичког постовећивања	на проширење Ја	на успостављање анобјекног стања -на запоседање представа речи

[9] „Neurose und Psychose", Studiensausgabe. *Psychologie des Unbewussten*, Band III, S. Fisher Verlag, 1989, p. 336.

– нарцистичке неурозе недоступне су за трансфер, по Фројду, и та недоступност објашњава се оним што Фројд назива „зид" нарцизма. Тако у предавању 26 у *Уводу у психоанализу*, у тексту „Die Libidotheorie und der Narzissmus", Фројд пише: „У неурозама нарцизма, отпор је несавладив; у најбољем случају, можемо бацити радознао поглед преко зида како бисмо видели шта се дешава са друге стране."[8]

Ова тешкоћа није спречила Фројда да настави са истраживањем функционисања психичког апарата почев од године 1915, управо захваљујући неурозама нарцизма. У ствари, ако је у почетку његовог рада хистерија била средишња тачка теорије и нит водиља у начину на који је замислио психички апарат, почев од нарцизма, меланхолија игра ту исту улогу. То ће га навести да од 1924. године разликује:

- неурозе које карактерише конфликт између Ја и Оно;
- меланхолију, коју карактерише конфликт између Ја и Над-Ја;
- психозе, које карактерише конфликт између Ја и спољашњег света.[9]

Превела са француског
Александра Манчић

Путања меланхолије

Јулија Кристева

У књизи Црно сунце – депресија и меланхолија, *Јулија Кристева је, на примерима Холбајна, Нервала, Достојевског и Дирасове, показала како се уметничка креација рађа из меланхолије, тј. како се из немогућности да се ожали нешто што је било вољено а што је изгубљено рађа жеђ за лепотом. У кратком есеју који овде објављујемо, позната списатељица и психоаналитичар такође се бави алхемијом сублимације. (Сублимације, пре свега, у значењу трансформисања у узвишено, сублимно, али и у класичном значењу замене неприхватљивог задовољења нагона прихватљивим.) Видећемо да је стваралаштво пустоловина тела у којој осећања нису више материјал непосредног сведочења, него се претварају у облике, ритмове, знаке... у неке нове смисаоне целине које се нуде као могућност бесконачних и поливалентних ускрсавања. Из понора излаз постоји, али само ако пристанемо да нас на том путу греје и води – црно сунце меланхолије.*

Многи истраживачи радили су непосредно на психоаналитичком приступу меланхолији, на питању њене судбине у историји психијатрије, али и у историји мисли. Други, мада нису били специјалисти за ту област, него су се бавили књижевним текстовима из различитих епоха, уочили су какав утицај меланхолично искуство има на алхемију сублимације.

Многи текстови и многе биографије показују нам колико лепота, иако то није сасвим очилгледно, пошто је с правом призивамо како бисмо се њоме борили против зова смрти, дугује искушењу смрти и уништењу како смисла комуникације, тако и смисла самог живота.

Просто бих желела да подсетим на две суштинске тачке: најпре, на покушај да се дефинише то пространо и веома сложено и разнородно поље које, несумњиво помало претерујући, називамо једном једи-

ном речју, било „меланхолија“, било депресија, а у које је ипак важно увести извесне разлике. Затим, на приступ односу између тог искуства и економије сублимације која је, у ствари, економија писања, па дакле и књижевности.

1. Меланхолија / депресија

Меланхолијом називамо клиничку симптоматологију инхибиције и асимболије која се успоставља на тренутке или хронично код неког појединца, најчешће смењујући се са фазом названом манијакалана егзалтација. Када су те две појаве, утученост и одушевљење, мањег интензитета и мање учестале, може се говорити о неуротичној депресији. Признајући разлику између депресије и меланхолије, фројдовска теорија свуда уочава *исту немогућу жалост за матерњим објектом*. Питање: немогућу услед каквог недостатка оца? Или какве биолошке крхкости? Меланхолија – вратимо се још једном том генеричком термину пошто смо направили разлику између симптома психозе и неурозе – има страшну повластицу да доведе размишљање аналитичара на раскршће између биолошког и симболичког. Паралелни низови? Узастопни следови? Случајна укрштања која треба утврдити? Други односи које треба измислити?

Та два термина, меланхолија и депресија, одређују скуп који би се могао назвати меланхолично-депресиван, и чије су границе у ствари нејасне, где психијатрија појам „меланхолија“ задржава за спонтано иреверзибилну болест (која уступа само приликом узимања антидепресива). Не улазећи у појединости различитих типова депресија („психотичне“ или „неуротичне“, или, према другачијој класификацији, „анксиозне“, „узнемирене“, „успорене“, „непријатељске“), нити у област у којој употреба антидепресива обећава, али су још слабо утврђени њихови стварни ефекти (ИМАО, трициклици, хетероциклици), нити у употребу тимичких стабилизатора (литијумових соли), staћу на *фројдовско становиште*. Са тога места покушаћу да из скупа меланхолично-депресивних стања, ма колико нејасне биле њихове границе, издвојим оно што спада у заједничко искуство губитка објекта као и у искуство измена значењских веза. Ове последње, а нарочито језик, у скупу меланхолично-депресивних стања показују да нису кадре да обезбеде аутостимулацију неопходну како би се подстакли извесни типови одговора. Уместо да делује као „систем награда“, језик, напротив, хиперактивира пар анксиозност-кажњавање, увлачећи се тако у успоравање понашања и мишљења својствено депресији. Ако се пролазна туга или жалост, с једне стране, и меланхолични ступор, с друге, разликују клинички и носолошки, они се, међутим, ослањају на *неподношљивост губитка* и *неуспех означитеља* да обезбеди компензаторни излаз из стања повлачења у која се субјект скрива све до престанка сваког делања, до глумљења смрти, па и до саме смрти. Тако ћемо говорити о депресији и меланхолији, не правећи увек разлику у појединостима између та два поремећаја, него имајући у виду структуру која им је заједничка.

2. Меланхолија / сублимација

Поставимо, дакле, хипотезу коју ће неки, убеђена сам у то, оспорити: сублимно се рађа из меланхолије. Доказ? Холбајн, Нервал, Достојевски, Дирасова, Бекет, Селин, и други. Али, да ли лепо може бити тужно? Да ли је лепота везана за пролазност, па тиме и за жалост? Или је, напротив, леп објект онај који се неуморно враћа после разарања и ратова како би сведочио да постоји надживљавање смрти, да је бесмртност могућа?

Да ли је лепо идеални објект који никада не разочарава либидо? Или се леп објект појављује као апсолутни и неуни-

штиви окрепитељ објекта којем је својствено напуштање, унапред се смештајући на план различит од либидиналног терена који је онако загонетно привлачан и пун разочарања, кроз који се шири двосмисленост „доброг“ и „лошег“ објекта? Уместо смрти, како не бих умрла смрћу другог, производим – или барем показујем да ценим – вештачку творевину, идеал, нешто „онострано“ што моја психа производи како би изишла ван себе: *ex-stasis*. Артефакт, идеал, „онострано“, лепо које може да замени све пролазне психичке вредности.

Одакле долази црно сунце меланхолије? Из које ме безумне галаксије његови тешки и невидљиви зраци прикивају за тло, за кревет, окивају у ћутање, одрицање? Одакле се отвара та провалија туге, тај несаопштиви бол који нас понекад обузме, често трајно, све док нас не натера да изгубимо осећај за било какву реч, било какав поступак, осећај чак и за сам живот, то очајање настало после овог или оног рањавања, сентименталног или професионалног неуспеха, жалости, издаје или кобне болести? Све то изненада ми даје неки други живот. Живот који се не може живети, пун свакодневних мука, прогутаних или проливених суза, неподељених несрећа. Девитализован живот спреман да се сваког тренутка стрмоглави у смрт. Смрт-освета или смрт-избављење, она сада постаје унутрашњи праг моје скрханости, немогући смисао живота чији терет ми изгледа све тежи и тежи. Ја сам жива смрт, раскомадано тело, крваво, претворено у леш, успорен или заустављен ритам, избрисано или надувано време. Одсутна из смисла других, странкиња, тек узгредно присутна у наивној срећи, од своје потиштености примам врхунску, метафизичку луцидност. На граници између живота и смрти, понекад можда имам горд осећај да сам сведок неког не-смисла Бића, да разоткривам апсурдност веза и бића. Моја бол је скривено лице моје филозофије, њена нема сестра. Без склоности ка меланхолији нема психичког живота, него је то само прелазак на дело или на игру. Питања су бројна, у исти мах обојена оптимизмом, иако је реч о тако озбиљној ствари.

Именовати патњу, уздизати је, растављати је на најпростије чиниоце, без сумње представља начин да се жалост ублажи. Понекад да се у њој ужива, али и да се она превазиђе, можда да се пређе на неку другу жалост, мање жестоку, мање важну. Међутим, уметности као да указују на поступке који би могли да заобиђу угоду и који би, не преокренувши напросто жалост у манију, уметнику и зналцу обезбедили могућност да се на сублиман начин домогну изгубљене Ствари.

3. Ствар или објект?

Направићу само једну дигресију, један помак на Ствар и на Објект, како бих укратко указала на путању те моћи. Нарцистички депресивац жалује не над Објектом, него над Ствари. Назовимо тако стварност која се буни против значења, пол привлачења и одбијања, станиште сексуалности од којег се објект жеље одваја. Нервал даје о њој задивљујућу метафору, наговештавајући наметљивост без присуства, светлост без представе: Ствар је сањано сунце, истовремено светло и црно. Прикован за ту архаичну везаност, депресиван човек осећа да је лишен наслеђа неког врхунског добра, које се не може именовати, не може представити, осим можда кроз прождирање, кроз *инвокацију* (призивање), али без речи. Видите, далеко смо од еротског објекта: пре би била реч о незаменљивој аперцепцији места или пре-објекта који је заробио либидо и пресекао везе са жељом. За депресивног човека постоје два решења, од којих је свако једнако непродуктивно: бежати, трагајући за пустоловинама и љубавима које ће га увек разочарати, или се затворити, неутешан и афазичан, лицем у

лице са неименованом Ствари. Дакле, меланхолија се може превазићи, како успевају да нас убеде песници, сликари, музичари. Могуће је ожалити Ствар, извући се из заточеништва афекта, прићи другој димензији, припојити се уз имагинарно, изнова подвезати нит метонимије жеље, приближити се том месту не-места, разрадити губитак. Растављајући и реформишући „садржатељ" кадар да обезбеди утицај, увек неизвестан, али одговарајући, на Ствар. Најпре прозодијом, језиком с ону страну језика који у знак уписује ритам и алитерације семиотичких процеса. Као и кроз поливалентност знакова и симбола, која дестабилизује номинацију и, скупљајући око знака мноштво конотација, нуди субјекту прилику да замисли не-смисао, или истински смисао, смисао Ствари. Коначно, кроз психичку економију опроштаја: поистовећивање говорника са великодушним и добронамерним идеалом кадрим да укине кривицу освете или понижење услед нарцистичке ране који леже испод очајања човека у депресији. Књижевно стваралаштво је једна од пустоловина тела и знакова која сведочи о осећању: о тузи као белегу раздвајања и почетку димензије симбола; о радости као белегу победе која се успоставља у свету артефаката и симбола, а који покушавам да најбоље што могу ускладим са својим искуствима стварности. Расположење престаје да буде материјал за моје сведочанство како би било садржано у ритмовима, знацима, облицима.

4. Спасење кроз алегорију

Вратимо се на психички процес, на модификовање знакова и материјала који чине да лепота успе да прође драму која се одиграва између *губитка* и *уплива* на губитак-обезвређење-убијање себе. Динамика сублимације, мобилишући примарне процесе и идеализацију, тка око депресивне празнине и заједно са њом један *хипер-знак*. То је алегорија као величање онога чега више нема, која, међутим, за мене поново добија више значење, зато што сам ја кадра да прерадим ништавило, на боље, у непомућеној хармонији, сада и овде и за вечност, имајући у виду некога трећег. Сублимно значење уместо и на место не-бића које лежи испод и које се подразумева, артефакт стаје на место ефемерног. Лепота му је консупстанцијална. Попут женских украса који скривају упорне депресије, лепота се испољава као величанствено лице губитка, преображава га како би му омогућила да живи.

Лепота као порицање губитка? Она то може бити: она је тада пролазна и смрт је помрачује, није кадра да зајази самоубиство уметника, или се брише из памћења управо у тренутку када се појави. Али, не само то. Откако смо успели да прођемо кроз своје меланхолије у толикој мери да смо почели да се занимамо за многоструке животе знакова, лепота може да нас узме за сведоке о некоме ко је величанствено пронашао царски друм којим човек прелази преко бола због раздвојености: то је пут речи дате патњи, до крика, музике, тишине и смеха. Лепо ће чак бити немогућ сан, други свет депресивног човека, остварен на овом свету. Да ли је изван простора депресије лепо ишта друго осим игре?

Само сублимација одолева смрти. Леп објект који је кадар да нас увуче у свој зачарани свет изгледа нам достојнији привржености него било који вољени или омрзнути узрок ране или бола. Депресија то признаје и пристаје на живот у њему и ради њега, али та приврженост сублимном није више либидинална. Она је већ одвојена, раздружена, она је већ у себе интегрисала трагове смрти означене као безбрижност, разонода, лакоћа. Лепота је артефакт, она је имагинарна.

5. Имагинарно, меланхолија која се може именовати

Економија имагинативног дискурса онаквог какав се ствара у окриљу западне традиције (наследнице грчке и латинске антике, јудаизма и хришћанства) стоји у конститутивној блискости са депресијом. Истовремено, она нужно премешта ову другу ка неком могућем смислу. Као цртица која повезује Ствар и Смисао, неименљиво и умножавање знакова, немо осећање и идеалност која га означава и превазилази, *имагинарно* није ни објективан опис који ће врхунац остварити у науци, ни теолошки идеализам који ће се задовољити достизањем симболичког јединства у оностраном. Искуство *меланхолије која се може именовати* отвара простор за нужно хетерогену субјективност, разапету између два једнако нужна и једнако присутна пола непрозирности и идеала. Непрозирност ствари као што је тело испражњено од значења – депримирано тело спремно на самоубиство – преводи се у смисао дела које се потврђује као истовремено апсолутно и искварено, незадрживо, немогуће, оно које треба прерадити. Тада се намеће суптилна алхемија знакова – музикализација означитеља, полифонија лексема, дезартикулација лексичких, синтаксичких, наративних јединица... – која се сместа доживљава као психичка метаморфоза говорећег бића између две границе бесмисла и смисла, Сотоне и Бога, Пада и Ускрснућа. Те две граничне тематске области, као и њихово истовремено одржавање, предмет су вртоглавог усклађивања у економији имагинарног. Оне су му неопходне, али нестају у тренуцима кризе вредности које се тичу самих темеља цивилизације, и као једино место за ширење меланхолије остављају само способност означитеља да се напуни смислом, као и да се постварив у ништа. Ма колико својствен дихотомијским категоријама западне метафизике (природа-култура, тело-дух, доле-горе, простор-време, квантитет-квалитет, итд.) свет имагинарног као означена туга, али и обрнуто, као означитељско славље што осећа носталгију за темељним не-смислом који га је задојио, јесте заправо сам универзум могућег. Могућност зла као изопачења и смрти као коначног не-смисла. Али још, и управо услед одржавања смисла тог нестанка, бесконачна могућност амбивалентних и поливалентних ускрсавања. Меланхолична напетост пружа значењско уживање изгубљеном означитељу, радост ускрсавања чак и камену и лешу (нпр. Холбајн) и тако се потврђује као нешто што постоји истовремено са субјективним искуством именоване меланхолије: то је меланхолично уживање. Као привремени фетиш, алегорија открива, с друге стране њене укотвљености у конкретно, оно што западно имагинарно суштински дугује губитку (жалости) и његовом преобраћању у угрожено, крхко, оштећено одушевљење. Примамо искуство имагинарног као паљење мртвог смисла вишком смисла, где говорећи субјект најпре открива скровиште идеала, али пре свега прилику да га поново одигра кроз илузију и одсуство сваке илузије...

Наша способност за имагинацију јесте способност да пренесемо смисао на само место где се он изгубио у смрти и несмислу, у смрти или не-смислу. Наджививљавање идеализације, имагинарно је истовремено чудо и распршивање чуда, илузија, сан, и речи, речи, речи... Оно потврђује свемоћ привремене субјективности – оне која *зна да каже* све до смрти.

Превела са француског
Александра Манчић

■

Наум цртежа: графички гест и жаловање

Серж Тисерон

Фантазми о којима се може закључивати на основу довршеног уметничког дела разликују се од оних који су управљали самим чином његовог извођења. По мишљењу францускoг психоаналитичара Сержа Тисерона, то је нарочито видљиво у случају цртежа, где извођачки гест оставља непосредан траг. Који је смисао цртачког потеза у ситуацији губитка вољеног објекта? Ослањајући се на теоријске претпоставке психоанализе и на белешке познатог писца и сликара Анрија Мишоа, Тисерон доводи цртачки потез у везу са разрадом тзв. депресивног фантазма. Дакле, ако је депресивни фантазам увереност субјекта да и изгубљени (а потом инкорпорисани) објект пати због растанка, онда је „рањавање" беле површине хартије заправо материјализација, постављање на сцену повреда које је раздвајање нанело изгубљеном вољеном бићу. Свесна разрада овог фантазма отвара пут нормалном раду жалости.

Италијански језик од свог латинског порекла чува само једну реч – *disegno* – којом означава истовремено и намеру и цртеж. Француски језик од XVII века разликује два хомонима, *dessein* и *dessin*, побуда и цртеж. Али, естетички осећај, од ренесансе везујући оригиналност и вредност цртежа за брзину његовог извођења и за изостанак ретуширања, и даље сведочи о тој заједничкој етимологији: графички траг изводи свој квалитет из тога што остаје прецизно сведочанство о неком гесту, то јест, у исти мах о кретању мишића, као и о намери. Односно, ако је траг био предмет бројних проучавања (како са становишта његове вредности као сведочанства психомоторичке еволуције, као и са становишта симболичког смисла), покрет којим он настаје најчешће се, изгледа, занемарује, или само своди на значења трага који је његов видљиви исход. Ипак, уопште није извесно да су фантазми који се могу растумачити на произведеном објекту, то јест видљива економија дела, истоветни онима који су присуствовали сваком тренутку његовог настајања, све до избора да се повласти једно средство изражавања испред свих других, укључујући и тај избор. Штавише, у случају цртежа, где се гест с правом сматра за суштински, можемо се упитати да ли истину тог средства изражавања можда треба тражити у просторном тренутку његовог остваривања.[1]

Првобитни смисао потеза већ је био ту како би нас подсетио: то је пројектил хитнут руком према некој мети. Хитац је успешан кад погоди оно на шта је око циљало. Између тренутка циљања и тренутка процене резултата, кретање потеза спаја улог *представљања* са улогом *замаха.* Ти улози својствени избору потеза, а затим и остварењу графичког рада, задржаће нас на овом месту. Тај потез који цртач повлачи, куда га у ствари повлачи и одакле га повлачи?

Прва тешкоћа са којом се срећемо у овом истраживању тиче се ефемерног карактера геста. Зар он није оно што умире зато да би опстао траг? Одвијање психотерапије код детета, које нас суочава са фантазмима субјекта у самом времену остављања трага, представља повлашћен приступ том проблему. Намере уметника у вези са сопственом активношћу јесу други, једини који ћемо овде користити како бисмо показали континуитет који везује графички гест детета са гестом одраслог који бира цртеж као повлашћено средство изражавања.

Што се тиче проблема посебности психичких улога које гест мобилизује, овде ћу покушати да покажем како, иако није искључив, приступ усредсређен на жаловање дозвољава да учинимо помак у његовом разумевању. Тачније, овде ће ме занимати ограничен аспект овог приступа, онај у којем се показује да графички гест стоји у вези са разрадом депресивног фантазма. То ме наводи да тачније

одредим шта означавам овом последњом речју.

Најпре треба успоставити јасну разлику између депресивног *фантазма* и депресивног *стања*. Ова два појма у ствари се не смеју доводити на исти план, пошто спадају у два потпуно различита регистра, регистар психичке стварности својствене субјекту, с једне стране, и регистар клиничке симптоматологије, с друге.

У овом приступу ће нам као теоријски репери послужити радови Николаса Абрахама и Марије Торок. Ови аутори одиста су инсистирали на улози коју у ситуацији жалости игра фантазам ишчезлог објекта код ожалошћеног субјекта. По њима, више није важно само жаловање субјекта над изгубљеним објектом, него и жаловање самог изгубљеног објекта над субјектом, након што се тај ишчезли објект сместио унутар субјекта, путем механизма инкорпорације у његово *Ја*. Другим речима, раскидање двојног јединства мајка-дете није могуће пошто субјект није једини који пати, него је погођен и објект. И „депресивни фантазам" само је фантазам депресије који субјект приписује објекту како би раздвајање учинио могућим: подељена патња тако постаје јемство да је љубав била узајамна.

Депресивни фантазам је, дакле, психичка стварност проистекла из првог раздвајања од првог објекта љубави, мајке, а затим, на основу тог модела, и од других драгих бића. То се може формулисати на следећи начин: „Други (такође) пати због (мог) одсуства." Други којег, дакле, субјект мора бити кадар да посматра као одвојеног, целовитог, растуженог због раздвајања, који, међутим, пристаје да се оно изврши (што значи, раздвајање га не разара). Приступање том фантазму, као фантазму свесне жеље, јесте важна етапа у жаловању. Насупрот томе, немогућност да му се приступи одређује оно што исти аутори називају патологије жалости, које се могу изражавати психички или соматски.[2]

У вези са тим депресивним фантазмом – нормалном етапом у развоју – *депресивна симптоматологија* представља очајнички покушај да се упркос свему створи бол вољеног бића који следи за раздвајањем, пошто се субјект осим тога суочава са немогућношћу да разради депресивни фантазам. Уколико овако гледамо на ту ствар, депресивни симптом представља покушај излечења: по симптоматологији, онај ко је у депресији (несвесно) приказује бол који воли да замишља како га осећа изгубљени објект не би ли самоме себи коначно омогућио раздвајање. Пошто је Фројд био први који је то показао у случају меланхолије (где *Ја* које пати и оптужује себе није сам субјект, него изгубљени објект који се сместио у њега) патња особе у депресији увек је пре свега патња позајмљена том изгубљеном објекту. Што се рад жалости даље одвија, извођење на сцену депресије вољеног бића постаје све мање корисно, и депресија се ублажава. Тако видимо да депресивна симптоматологија проистиче из несвесног поистовећивања субјекта са једним од полова депресивног фантазма, оним о објекту ожалошћеном због субјекта.

Графички гест, као што ћемо видети, игра повлашћену улогу у односу на представљање тог бола због раздвајања. Ако, ипак, он само изузетно представља предмет самог цртежа, то је зато што је смисао геста маскиран од треће године, због бриге за метафоричким представљањем.

1. Од графичког геста код детета до графичког геста код одраслог: прва активна испољавања самосталности

У студији посвећеној координацији око-рука, Лилијан Лирса показује да између осамнаестог и двадесет четвртог месеца постоји раздобље када дете визуално контролише свој гест мада још визуално не контролише његов траг. То раздобље сле-

ди за другим, у којем графичка активност представља чисто бележење спонтане моторичке активности чији се траг потом само излаже погледу. Тако први стадијум цртежа одговара потезу ослобођеном било какве визуалне контроле.

Односно, тај облик графичке активности који претходи појављивању метафоре веома нас подсећа управо на речи којима нам цртачи говоре о својој активности.

Жорж-Анри Клузо на почетку свог филма са Пикасом – *Мистерија Пикасо* – врло вероватно инспирисан самим сликаром, каже нам да „цртач хода пипајући по мраку". Превазилазећи ту метафору, Паул Кле у свом дневнику пише: „Цртеж као нешто што изражава кретање руке са оловком која га бележи, онако како га ја у суштини практикујем, толико је суштински различит од употребе тона и боје да би се човек том вештином лако могао бавити и у тами, по мрклом мраку." Бодлер, који је и сам био цртач, примећује да је Гоја пред крај живота, готово слеп, када је већ практично престао да слика, направио велики број графичких ремек-дела када је већ видео толико слабо да сам више није могао ни оловке да заоштри. Па и код Монеа је слепило могло донети слободу потеза каква му се јавља пред крај живота, итд. Овде бисмо могли навести дугачак списак примера.[3] Ретки су сликари који нису помињали потез ослобођен било какве априорне визуалне контроле. За нашу тему много је важније приметити да тај услов за реализацију потеза који ствара нове облике изгледа јесте и онај кроз који сваки поново проналази уживање у цртању. У ствари, веома често брига за метафоричко представљање парализује графичку активност код адолесцента, да би затим код одраслог то постало уживање – слободно – у гесту, ограничено сличношћу подређеном унапред створеним визуалним представама. Марион Милнер чак нам овим речима описује свој напор да од своје графичке активности истовремено направи прилику за оптимално уживање и место највеће блискости са сопственим субјективним процесима: „Улога воље остајала је ограничена на решеност да наставим да цртам, да пустим руку да се креће по папиру и око да са неком врстом осетљиве пажње посматра произведене предмете." Тако је потез најпре независан од погледа и само секундарно намењен томе да га овај открива.

Ако потез своју снагу и уживање извлачи из способности цртача да пронађе расположивост детета каква је пре појављивања визуалне контроле трага, потребно је да се и ми окренемо том раздобљу како бисмо схватили његов смисао, то јест фантазме првенствено мобилизоване у време те активности.

Тренутак првих графичких активности поклапа се са развојем нових моторичких способности чији улог код детета одговара учењу о *активном раздвајању* од мајке.[4] Али, у тренутку када открије какву улогу може имати у раздвајању, оно се више него икада раније суочава са неопходношћу да то раздвајање буде реверзибилно: мржња се мора осетити и спровести у дело у потпуној безбедности, то јест, без излагања опасности да се уништи добро искуство. Како је тврдио Виникот, кроз те игре дете ће научити да влада емоцијама везаним за ситуације раздвајања, најпре за оне које проживљава пасивно, а потом и за оне које учи да активно организује. Тако се игра остављања објекта поклапа са прихватањем лишавања. Затим, исто тако, првим активним испољавањима самосталности одговара игра бацања предмета чији је један облик чувена игра са калемом коју је најпре описао Фројд. (Подсетимо да кроз ту игру психичка представа објекта постепено стиче самосталност у односу на визуалну перцепцију, и постаје кадра да означи тај објект и у време када је он одсутан из видокруга.)

Тај узраст такође се поклапа са првим графичким активностима. Односно, шта

дете ради када жврља? Оно на папир баца гест (пошто у том тренутку још није под контролом цртеж, него само графички гест); затим посматра свој цртеж, визуални траг кретања које је управо обавило.

То значи да жврљање у првим ступњевима у себи носи две различите фазе, баш као и игра са калемом: моторичку фазу (када се калем баца даље од себе, и потез баца на папир); затим фаза визуалног откривања (калема који се враћа помоћу канапа, или трага). И у оба случаја, максимум уживања везан је за другу фазу, то јест за ону у којој се тренутном силовитом гесту супротставља могућност враћања улога: калема или потеза чији је траг сада исписан.

Да ли онда папир и оловка замењују калем и канап? И да ли би прва графичка активност могла играти исту улогу као и игра калемом? Пошто не желимо да ове две активности сведемо једну на другу, покушајмо радије да боље одредимо специфичност графичког бацања у односу на бацање калема, и пре свега да утврдимо *репрезентације које мобилизује гест цртања*.

Рекли смо да је графички гест пре свега *кретање које оставља траг*. Пођимо корак даље: како нас подсећа Паул Кле, у графичком гесту од суштинске важности је покрет, а цртеж је само накнадна последица. Тако он стоји насупрот гесту писања и сликања. Гест писања у ствари мора овладати графичком конвенцијом знака којим се мисао преноси; гест сликања свој ефекат добија кроз сврху да се усклади са пиктуралним планом; само гест цртања, који се остварује намах, без могућности понављања, не извлачи своју посебност ни из чега другог осим из способности руке да му дозволи да се повеже са покретом који је покреће. А линија нам говори о покрету више него било који други облик исписа.

Наша почетна тврдња, „графички гест је кретање које оставља траг" лако би могла бити фантазам који успоставља графички гест. Тај фантазам могао би се мобилизовати на два супротстављена начина у односу према болу због првог раздвајања: или зато да би порекао да је раздвајања уопште било, или, напротив, да би омогућио разраду тог раздвајања.

Не развијајући даље први случај, укажимо само на то да фантазам очувања двојног јединства графички гест одржава на два начина:

– најпре, гест исписивања организује нераздвојиво јединство потеза и његове подлоге, попут непрекинутог рађања – обрнуто од онога што се дешава у пиктуралној активности, где платно може бити ретуширано, гребано, поново коришћено;

– затим, графички гест има магична својства, пошто је артикулисан около ишчезнућа објекта и могућности његовог повратка, и одржава га моћ фасцинације представљања која је ту да би надокнадила одсутни објект.[5]

Напротив, када се графички гест стави у службу разраде депресивног фантазма, различити термини које смо увели – то јест, кретање, остављање трага и сам остављени траг – могу се схватити на следећи начин у вези са првим искуствима раздвајања:

– покрет је овде понављање оних покрета кроз које дете постепено стиче самосталност. У ствари, видели смо да су у тренутку прве графичке активности сви дететови покрети укључени у улог раздвајања мајке и детета;

– раздвајање геста од трага (то јест, тренутак када је остављен неки белег) тиче се раскида двојног јединства. Посебност задовољства које се извлачи из потеза била би у томе што у сваком тренутку може да дође до поновног појављивања објекта како би се обезбедило његово присуство и омогућило раздвајање од њега.

И без враћања на процес симболизовања тог раскида, то би био покушај да се овлада емоцијом везаном за раздвајање.

Анри Мишо је, како би покушао да нам помогне да схватимо задовољство које

осећа када црта, записао: „Моје је задовољство у томе да покушам да учиним да дође, да се појави, а затим да учиним да ишчезне." Исто тако нам и Бодлер у тексту о Домијеу каже да се у цртежу облик појављује, а да уметник притом и не мора да га тражи. Попут калема, дакле, или попут мајке, како би прво раздвајање било могуће, пошто мало дете не може да поднесе прва привремена раздвајања од мајке док се не увери да ће она бити присутна у случају да његова потреба за њом постане неподношљива;

– коначно, траг ће сведочити о *отиску* који оставља раскид двојног јединства. Арно Стерн пише: „Обележити неким отиском сто, зид, или лист, то значи присвојити га. Умрљати значи натопити собом, продужити себе у објекту, укључити га у себе." То значи од отиска направити прилику за имагинарну функцију присвајања чији услови, уосталом, подсећају на процес пројективног поистовећивања. Отисак, ипак, пре него што постане „трајан траг" најпре буде „утиснут белег који тело оставља када се притисне уз површину" (по речнику *Petit Robert)*. То значи да би склоност детета ка отискивању, која се јавља у време првих активних манифестација осамостаљивања лако могла стећи смисао сведочења о њему, као и имагинарног утицаја субјекта на објект,[6] могућег отуђивања кроз успостављање симболичног белега. Занимање цртача за „шупаљ" облик, негатив „пуног" облика који се појављује под његовом оловком можда функционише као носталгично подсећање на ту бригу? У сваком случају, улога белега, сведочанства да је тесно јединство заиста постојало, и престало да постоји – што значи да је укључивање било узајамно и успешно – уводи нас у улогу коју игра потез када је графички гест стављен у службу психичког рада раздвајања.[7]

Покушаћемо да наставимо даље пошавши од текста Анрија Мишоа.

2. Графички гест и разрада депресивног фантазма: поводом једног текста Анрија Мишоа

Несрећа. Тешка. Врло тешка. Тиче се особе која ми је блиска. Све се зауставља. Више нема много смисла, стварност, друга стварност, стварност скретања пажње, стварност која нема везе са Смрћу.

У болници, судбина никако да се одлучи. Ни излечење, ни препуштање.

Ту ми пролазе дани, покушавам да не видим, да не дозволим да се види како Смрт... али та реч никада неће бити изговорена. Морам давати наду, охрабривати.

По повратку после дана проведеног у болници, једне вечери пуне малаксалости и исцрпљености, само прижељкујем да гледам слике. Барем мислим да ћу то радити. Отварам корице. Ту се налази неколико репродукција уметничких дела. Доћавола! Живо их одгурнем. Не могу више да уђем унутра. Затим долази неколико листова беле хартије. И они су се променили. Беспрекорно чисти, изгледају ми глупави, грозни, претенциозни, без икакве везе са стварношћу. Мрачно расположен, почињем, пошто сам дохватио један, да преко њега набацујем неке тамне боје, да бацам насумице, нерасположен, воду, у млазовима, не зато да бих урадио нешто одређено, никако не неку слику. Немам шта да правим, могу само да растурам. Тог света збрканих, противречних ствари, морам се ослободити. Пером, оштро исцртавајући, браздам површину како бих је уништио, као што мене уништава цео овај дан који је прошао, направивши од мог бића живу рану. Нека са ове хартије исто тако дође рана!

Анри Мишо, *Помаљања – Избијања*

Све је почело, каже нам писац, „тешком несрећом. Врло тешком. Тиче се особе која ми је блиска". Затим: „Све се зауставља." Тачније, „судбина никако да

се одлучи. Ни излечење, ни препуштање". У најдубљем очајању, Мишо се суочава са неопходношћу да се понаша као да се смрт не може десити. Штавише: не изговарати њено име значи правити се да она не постоји. Правити се као да до „препуштања", да се послужимо Мишоовом речју, не може да дође. Јер, Мишо је себи одредио циљ да „даје наду, да охрабрује". Ако жели да сакрије смрт од другога, то је свакако помало и зато да би је сакрио од себе. Тврдње о нади и привидна смиреност тешко се могу одржати у таквим околностима без неког унутрашњег цепања. То цепање код Мишоа је привремено. Каже нам да се „исцрпљен" враћа из болнице. И управо те вечери он, „мрачног расположења" почиње да шара. Тако, суочен са ситуацијом раздвајања, тај човек који слика, који црта и који пише, бира цртеж.

По повратку из болнице, дакле, бели лист му делује као да „нема никакве везе са стварношћу".

Бела хартија у ствари представља ону таштину из које нам изгледа као да смо сами себи довољни. Тада нам каже, „пером, строго прецртавајући, браздам *површину* како бих је уништио, као што мене уништава цео овај дан који је прошао, направивши од мог бића живу рану" (моје подвлачење). Мишо, преносећи сопствене ране на хартију успоставља једнакост између трагова које оставља на површини листа и оних које су на њему оставила искушења тога дана. Али, поредећи ране које он наноси хартији са сопственим, он обавља други ментални захват. Тим поређењем покушава да својим ранама (ранама у „свом бићу", каже он) дâ површински карактер. То је веома важна идеја која се понавља у наставку текста. Да је рана само површинска, да је губитак исклизнуће а не кидање. Тако цртеж говори да је раздвајање могуће и да није болно; да губитак оставља белег, али не и празно место; да раздвајање оставља црту, а не рупу.

Овде поново проналазимо оно што смо рекли поводом одбрамбене улоге графичког геста пред патњом због напуштања.

Ипак, у истој реченици у којој је реч о „површини", реч је и о „уништавању", па онда и о „рани". Цртеж, који је најпре означавао поновно успостављање континуитета постепено, *жестином геста*, замењује цртеж који означава одсуство, недостајање другог. Пун облик замењује уништаван облик. А то значи, облик на којем је остао издубљен траг, траг који није само на површини. Рана која крвари на свој начин оплакује изгубљен комад. А бразготина, када се затвори, оставља заувек видљив ожиљак.

Тако метафора губитка супстанце коју је Мишо употребио сведочи о континуитету који смрт може ишчашити, али тиме не брише његову неопходност.

То је други смисао графичког геста. Уписати неизбрисив траг растајања због немогућности да се оно спречи.

Тако, као што смо видели, цртеж *у исти мах* сведочи о могућности трага који није трауматичан (што значи да рана раздвајања може зарасти) као и да је рана коначна (што значи да је љубав била тако велика да одсутног ништа не може да замени). То је противречност која ствара динамику у напору да се она превазиђе.

Сада ћемо видети смисао ове напетости, која ће нам разјаснити како разлог из којег Мишо бира цртеж, тако и значење које за њега цртеж има у том повлашћеном тренутку.

Рекли смо да се Мишо суочио са претњом да изгуби вољено биће. Најпре треба да схватимо који га разлог спречава да разради ситуацију жалости са којом је суочен. „Блиска особа која је била жртва тешке несреће", каже нам он, не сме знати да умире. Тако је узајамност комуникације прекинута, а с њоме и илузија континуитета који она обезбеђује. Тај раскид Мишоа препушта тескоби пада. Све се

срушило, каже нам он. Али самртник до последњег тренутка мора остати по страни од раздвајања које се најављује (које је већ почело), по страни од *осећаја губитка било чега, а још и више од губитка било кога.*

С ону страну моралног проблема који поставља такав став, покушајмо да схватимо везу која постоји између ситуације коју Мишо овде проживљава и његовог избора графичког геста као повлашћеног средства за разраду.

Видели смо да је фантазам „ишчезлог који је у жалости због губитка субјекта" играо значајну улогу у могућности да се жалости приступи. Овде, међутим, „лажи", „лажно одржавање спокојства" и тврдње пуне наде Мишоу не дозвољавају приступ представи о томе да самртник пати заједно с њим. Јер самртник, кога држи по страни од истине о његовој смрти, не мисли да је дошао тренутак за било какав растанак. Тако он уопште не јадикује и на њему се не види никаква рана због тога што напушта свог ближњег, Анрија Мишоа. Али та патња за коју се Мишо труди да је његов ближњи не осети (из „дужности"? Због обећања?) ипак је једини доказ који он вреба, у том последњем тренутку, доказ љубави коју самртник осећа према њему.

Зато је потребна хартија како би Мишоовом погледу показала рану коју самртник, кога држе даље од стварности раздвајања, нема никаквог разлога да покаже.

Кроз цртеж се рана не исписује на хартији онако како би то својим разрађеним кретањем омогућило писање. Цртеж је бачен, тачније, хитнут на лист како би тамо коначно био виђен.

Само ово објашњење може разјаснити оправдање које Мишо тада даје за свој гест. Да је хартија требало да постане носач Мишоове патње, аутор би написао: „Нека и ова хартија постане рана." Ако он, напротив, пише „нека са ове хартије исто тако дође рана", то је зато што лист постаје носач ране коју Мишо у том тренутку покушава да замисли код самртника.

Тако откривамо из којег разлога „бели листови" Мишоу по повратку из болнице изгледају „грозни, претенциозни, без икакве везе са стварношћу". Ближњи који умире – што за Несвесно значи да одлази – уопште не показује да пати због раздвајања: ето, то је оно што је неподношљиво и, жели да поверује Мишо, „без икакве везе са стварношћу".

Ето због чега је и лист са жестином испрецртаван како би погледу, једином погледу који је присутан, оном Мишоовом, показао рану, жаљење које самртник на неки начин краде од њега. Само та рана чини раздвајање подношљивим, означавајући бол што га деле два бића која су сада раздвојена.

Тек тада, умрли и преживели једнако недостају један другоме, и рад жалости постаје могућ. Једнако као што је симптом депресије начин да субјект постави на сцену бол због раздвајања који приписује другоме, графички гест је покушај да се објективизује траг који је то исто раздвајање оставило у другоме.

Тако графички гест у односу на разраду депресивног фантазма има исту улогу као и игра са калемом у разрађивању представљања објекта.

Ни у једном од та два случаја калем и хартија не замењују изгубљени објект (чији је прототип мајка) ни због чега другог него зато да би омогућили раздвајање. У случају игре са калемом, то представљање тиче се односа напуштања, које дозвољава да се за неко присуство нађе замена у облику слике одсутног. Тада на неки начин и јесте реч о жалости објекта кроз субјект. У случају графичког потеза, напротив, реч је о ономе што сам назвао депресивни фантазам, то јест о жалости самог субјекта кроз објект, утолико што је та репрезентација субјекту неопходна како би могао да успостави везу са сопственом жалошћу.

Осим тога, видели смо да игра са калемом ставља могућност представљања

на искушење кроз агресивност субјекта. Кроз ту игру дете не уређује само могућност одсуства као смисао, него исто тако и могућност да и оно испољи сопствена негативна осећања према објекту (кроз одбацивање калема), а да при том смисао тог одсуства не буде трансформисан.

Напротив, графички потез не тиче се агресивности субјекта, него његовог покушаја да створи неопходну жалост коју мајка мора осећати због њега. У том случају, трагови досуђени хартији треба да понесу представу бола једног од партнера у раскинутом двојном јединству. Тако кроз графички гест дете на хартији понавља покрете који представљају његово постепено осамостаљивање. А лист хартије му, заузврат, као што то очекује и од своје мајке, открива траг који она носи на себи. Траг који не означава саму смрт, него могуће раздвајање. Траг у којем је покрет истовремено присутан и одсутан, по узору на то како дете замишља своје присуство за мајку када је напусти. Наиме, да би од тога створило сопствену жалост, мора знати да је његов одлазак на њој оставио траг кроз који је оно у њој истовремено присутно и одсутно. Графички гест у тренутку уписивања представља тај покушај постављања на сцену рана које је раздвајање нанело не психичком апарату самог субјекта, него објекту његове љубави. Одатле може почети жаловање. То је несумњиво и начин на који графичка активност детета учествује у психичком раду у време окончања двојног јединства.

Што се тиче графичког геста одраслог човека, ако он вероватно увек представља покушај да се разради фантазам мајчинске ране када та разрада није била могућа у најранијем детињству субјекта, нужно је да у себи садржи могућност да се она превазиђе. То је повезано, као што смо видели, са особеном способношћу фантазма да се развије до крајњих граница и да у исти мах мобилише представе везане за прихватање и порицање свршетка двојног јединства. У својој сложености, кроз графички гест се тако остварује приступ депресивном фантазму који се може надметати са симптомима депресије, то јест са поистовећивањем са инкорпорираним објектом и са болом који му се приписује. Пошто учествује у порицању свршетка двојног јединства, цртеж такође утиче и на представљање мајчине психе. Смисао графичког укључивања – цртежа неразлучиво везаног за своју подлогу – јесте то да субјект није напустио мајку; то значи да се она није суочила са губитком, и коначно, да јој ништа не недостаје. Као активност која остварује приступ депресивном фантазму који се надмеће са депресијом, али је попут ње несвесна својих улога, графички гест се тако ставља у службу борбе против депресивних тежњи, али при том не омогућава да оне буду превазиђене. Он их држи по страни и не решава их, то јест, не дозвољава освешћивање поводом депресивног фантазма кроз које би се могло покренути жаловање. То опет значи да је, попут самих депресивних тежњи, и он често принуђен да се циклично понавља.[8]

То је општи случај који, међутим, као да противречи... управо Мишоовом примеру! Овај писац у ствари нам каже да је брзо одустао од графичке активности у правом смислу речи и почео да слика. Он пише: „Када сам једном пронашао пут ка олакшању (то јест, сликарство), одмах затим сам морао да му се предам." Тако, преласком са потеза на боју, Мишо прелази са откривања ране на откривање задовољства.

Како објаснити, после свега што сам до сада изложио, да цртеж за њега, далеко од тога да буде стално изнова тражено прибежиште које означава немогућност да се разради депресивни фантазам, напротив, представља начин за брзо кретање путем жалости? И овде је сам песник тај који нам пружа објашњење: препрека која је стајала пред његовим представљањем бола вољене особе није била *несве-*

сна, него *свесна*. То значи да је Мишо тај који „одржава лажно спокојство" тиме што самртника држи по страни од свог бола, а не неко нејасно или скривено осећање једног или другог. Тако можемо објаснити зашто Мишо, како би приступио представљању депресивног фантазма, није имао шта да „прави", него само да „растура": да растура последице сопствене лажи. Његово је расположење савршено свесно, попут његовог цртежа, било „препуно противречних ствари". А пошто противречност овде има изванредно својство да буде исход свесног напора, може показати и ништа мање изванредно својство да јој се лако може приступити.

Вероватно је у случају Мишоа то брзо ослобађање једнако везано за рад писања кроз који је он припремио терен за своју графичку активност. Али, то је већ друга прича.

Превела са француског
Александра Манчић

Напомене

[1] Када говоримо о графичком гесту, овде, дакле, говоримо о извесном начину исписивања усредсређеном на потез и његову тренутност, насупрот сликарској активности, у којој је потез традиционално скривен и где су боја и њена препокривања правило. Ова опозиција одговара двома различитим жанровима – „цртежу" и „сликарству" – скоро до епохе импресионизма. Преврати које је увела модерна уметност отежавају супротстављање две категорије дела, али остављају сву снагу супротстављености двају техника и њену специфичност за графички гест онакав како смо га ми дефинисали.

[2] Међу препрекама свакако се налазе и несвесна агресивност коју субјект управља против ишчезлог објекта, који, враћајући се на сам субјект, храни његов осећај напуштености и доводи у питање разраду депресивног фантазма. Ситуације у којима је субјект прихватао мајку у најранијем детињству кроз жалост која нема везе са дететом (жалост због другог детета, због мужа, итд.) такође играју велику улогу. Коначно, ситуације у којима мајка није успела да разради раздвајање од сопствене мајке, када се те ситуације поново активирају кроз прва испољавања самосталности њеног детета.

[3] Пикасо још, у Клузоовом филму, одговара на питање реализатора (Шта сада радиш?) речима: „Било шта, као и обично." Чак и ако је ово шала, то нас не спречава да је узмемо озбиљно! Утолико пре што нам тај филм величанствено показује да Пикасо најпре *оцртава* гест, а тек потом му даје смисао, односно више смислова узастопно. И то у толикој мери да се можемо упитати не долази ли слобода његових цртежа управо отуда што је умео да помири цртеж без контроле и понављање потеза у једном графичком пројекту.

[4] Нарочито, први потези обично се поклапају са првим корацима.

[5] Графички гест тада интервенише у односу на представљања садржине и садржатеља како би подупро фантазам поновног изношења на видело, ексхумирања умрлог, према механизму који га повезује са свемоћи мисли. Графички гест којим се пориче губитак и избегава депресија тада лако добија компулзивни карактер који њен смисао доводи у везу са смислом који имају манијакалне одбране. То је нарочито оно што можемо констатовати у извесним психотерапијама деце, када истовремено пре долази до коришћења цртежа него боје, и до недостатка занимања за исход, уз брзо смењивање цртежа који се одбацују чим буду произведени. Осим тога, често је реч о цртежима чији се садржаји не могу протумачити, пошто је у њима гест изгубио лудичку димензију. Игра *squiggle* (жврљања) у тим случају омогућава да се поново пронађе уживање у континуитету (матерње) везано за графички гест и да се он уведе у процес симболизације (очинско).

[6] Циљ овог несексуалног нагона био би да се објектом овлада на силу.

[7] Овим заокретом долазимо до размишљања етнолога о телесном трагу (тетоважа, пирсинг...) као прототипу сваког трага, и о смислу овога последњег у односу на раздвајање. Тетоваже које су најраширеније код девојака одиста често одговарају времену појављивања менструације и времену дефлорације (што су два тренутка када се она приближава статусу жене која зависи од мужа и напушта положај детета које зависи од мајке), које праве старије жене (замене за мајку).

[8] Ово поређење графичког геста, чини ми се, уопште не противречи класичним тезама Мелани Клајн – нарочито онако како је то формулисала Марион Милнер – о потиснутој – или поцепаној – агресивности према објекту љубави која се враћа у облику насилне репрезентације. У вези са овим истраживањима, мој рад покушава да утврди фантазматику својствену графичком гесту, истовремено различитом од пиктуралног геста и садржине представља-

ња, а пре свега да допуни, у светлу радова Никола-са Абрахама, често ексклузивно место које се у тим теоријама даје агресивности и давању задовољења. Ове теоретизације у ствари истичу штете које на изгубљеном објекту стварају несвесна осећања агресивности везана за раздвајање, и потребу за поновним успостављањем тог објекта. На комплементаран начин, чини ми се, моје истраживање инсистира на нужди у којој се нашао субјект да прихвати рану раздвајања, да се увери да је на објекту остао траг раздвајања од њега, по узору на онај који је изгубљени објект оставио на њему.

■

Гледање у таму

Вилијам Стајрон

У роману, чији је изворни наслов Darkness Visible *позајмљен од Милтона, савремени амерички писац Вилијам Стајрон износи једно од најпотреснијих и најпоучнијих сведочанстава о депресији. Текст је првобитно приказан на једном научном симпозијуму о афективним поремећајима, па тек потом прерађен и објављен у форми романа. На непосредан и огољен начин, Стајрон описује сопствено искуство са болешћу која га је држала у својим канџама скоро десет година. Болно свестан чињенице да се озбиљност депресије често олако подцењује, он је пре свега желео да напише корисну књигу и да се тим путем обрачуна како са табуима који болест окружују, тако и са осећањима кривице и стида који су у болеснику изазвани несхватањем околине. Ова књига се својом прецизношћу и богатством нијанси на најлепши могући начин супротставља стручном жаргону психијатријских и психоаналитичких списа.*

Када сам први пут постао свестан да ме је болест оборила, осетио сам, између осталог, потребу да уложим оштар протест против речи „депресија". Депресија се, већина људи то зна, некада називала „меланхолија", што је реч која се у енглеском јавља око 1303. године, и више пута се појављује код Чосера, који је у начину на који ју је употребљавао изгледа био свестан њених патолошких нијанси. „Меланхолија" је и даље много погоднија и изражајнија реч за мрачније облике поремећаја, али је њено место узурпирала именица благог тоналитета и без икакве озбиљности и достојанства, без икакве разлике коришћена да се означи економско пропадање или удубљење на путу, права крпена лутка од речи за тако озбиљну болест. Можда научник кога углавном сматрају одговорним за њену раширеност у модерна времена, с правом слављени професор Медицинског факултета на Уни-

верзитету Џонс Хопкинс – психијатар Адолф Мајер, по рођењу Швајцарац – није имао слуха за истанчаније ритмове енглеског језика и зато није био свестан семантичке штете коју је нанео када је понудио реч „депресија" као описну именицу за тако ужасну и тешку болест. Ипак, више од седамдесет и пет година та реч је несвесно клизила кроз језик попут пужа-голаћа, остављајући мали траг своје унутрашње злобе и својом бљутавошћу спречавајући општу свест о језивој снази те болести када измакне контроли.

Као неко ко је боловао од те болести и кога је она довела на ивицу смрти, али се ипак вратио да прича о њој, залажем се за назив који ће заиста привући пажњу. „Мождана олуја", на пример, на несрећу је већ употребљена да опише, на донекле шаљив начин, интелектуално надахнуће. Али, потребно је нешто слично. Ако би вам неко рекао да се нечији поремећај у расположењу развио у олују – прави урлик мећаве у мозгу, на шта одиста клиничка депресија највише личи – чак и необавештени лаик могао би пре показати разумевање него стандардну реакцију коју „депресија" изазива, нешто попут „Па шта?" или „Извући ћеш се из тога", или „Свако има неки лош дан". Израз „нервни слом" изгледа да је на добром путу, свакако с правом, захваљујући наговештају неке неодређене бескичмености, али изгледа да нам је и даље суђено да наставимо да вучемо терет „депресије" док не буде створено неко боље, упечатљивије име.

Депресија која је мене обузела није била манијакалног типа – она коју прате изливи еуфорије – каква би се највероватније појавила раније у мом животу. Имао сам шездесет година када ме је болест први пут напала, у „униполарном" облику, који води право доле. Никада нећу сазнати шта је „проузроковало" моју депресију, као што нико никада не сазна за своју. То ће вероватно заувек остати немогуће, пошто су испреплетани фактори ненормалне хемије, понашања и генетике изванредно сложени. Једноставно, укључено је много чинилаца – можда три или четири, највероватније више, у небројеним пермутацијама. Зато највећа заблуда поводом самоубиства лежи у уверењу да постоји један једини непосредан одговор – или можда комбинација одговора – на то зашто је то неко учинио.

Неизбежно питање: „Зашто је он (или она) то урадио?" обично води чудним спекулацијама, које су највећим делом и саме заблуде. Брзо су понуђени разлози за смрт Ебија Хофмана: његова реакција на саобраћајни удес који је претрпео, неуспех најновије књиге, озбиљна болест мајке. Код Рендала Џарела то је било пропадање каријере које је сурово представила злобна критика његове књиге и тескоба која је затим уследила. Примо Леви, говоркало се, сагорео је бринући о паралитичној мајци, која је више намучила његов дух него и само искуство Аушвица. Било који од тих чинилаца могао се као трн зарити у слабине тих људи, и представљати муку. Такве недаће могу бити пресудне и не смеју се занемаривати. Али, већина ћутке претрпи исто толико повреда, пропадања каријера, злобних критика књига, породичних болести. Огромна већина преживелих из Аушвица прилично се добро одржала. Крвава и повијена под животним недаћама, већина људских бића и даље се тетура низ друм, и не погоди их права депресија. Како бисмо открили зашто неки људи потону низ спиралу депресије, морамо трагати даље од испољене кризе – па чак ни онда нећемо успети да дођемо ни до чега другог осим мудрих домишљања.

Олуја која ме је бацила у болницу у децембру почела је као облак не већи од чаше вина, претходног јуна. И тај је облак – испољавање кризе – укључивао алкохол, супстанцу коју сам злоупотребљавао четрдесет година. Попут великог броја америчких писаца, чије је понекад смртоносно зависништво од алкохола постало тако легендарно да је већ само по себи

створило цео низ студија и књига, користио сам алкохол као чаробну пропусницу у фантазију и еуфорију, како бих побољшао имагинацију. Нема потребе ни да жалим ни да се извињавам што сам употребљавао то утешно, често узвишено средство које је умногоме допринело мом писању; премда никада нисам повукао црту док сам био под његовим утицајем, користио сам га – често заједно са музиком – као средство да своме уму допустим да замишља визије којима непромењен, трезан ум нема приступа. Алкохол је био непроцењиви старији ортак мог интелекта, осим што је био пријатељ чије сам услуге свакодневно тражио – тражио сам га, сада то видим, и као средство да смирим тескобу и зачетке страха које сам толико дуго скривао негде у лагумима свога духа.

Невоља је била у томе што сам, на почетку овога лета о којем говорим, доживео издају. То ме је погодило сасвим изненада, безмало преко ноћи. Више нисам могао да пијем. Као да се моје тело дигло у знак протеста, заједно са мојим умом, и заверило се да одбацује своје свакодневне купке у добром расположењу које су толико дуго биле добродошле и, ко зна, можда чак постале и потреба. Многи пијанци имали су искуство са тиме да су престали да подносе алкохол када су остарили. Слутим да је криза барем делимично била метаболичке природе – јетра се побунила, као да је говорила „Нећу више, нећу више" – али, у сваком случају, открио сам да ми је алкохол у сасвим малим количинама, чак и гутљај вина, изазивао мучнину, очајничку и непријатну вртоглавицу, осећај да тонем и, на крају, недвосмислено гађење. Пријатељ који ми је пружао утеху није ме напустио постепено и невољно, како би то могао учинити прави пријатељ, него муњевито – оставио ме је ошамућеног и, свакако, на сувом, а без икакве заштите.

Нисам постао апстинент ни својом вољом ни по свом избору; то стање је за мене било загонетно, али и трауматично, и тренутак када је почело моје депресивно расположење повезујем са почетком тог лишавања. Логично, човек би требало да буде ван себе од радости што је његово тело тако напречац одбацило супстанцу која му подрива здравље; као да је мој систем створио неки облик лека против пијанства који је требало да ми омогући да срећно наставим својим путем, задовољан што ме је варка природе одвојила од штетног зависништва. Међутим, почео сам да осећам неку неодређену узнемиреност и нелагодност, осећај да се нешто пореметило у домаћем свету у којем сам толико дуго и тако удобно боравио. Мада депресија никако није непозната код људи који престану да пију, она обично не добија претеће размере. Ипак, треба имати на уму да лица депресије могу бити веома идиосинкратична.

У први мах све то није било заиста забрињавајуће, пошто је промена била спора, али сам приметио како моја околина повремено добија другачије тонове: вечерње сенке изгледале су тамније, јутра су била мање светла, шетње по шуми мање пријатне, и било је тренутака у време док сам радио, касно поподне, када ме је обузимала некаква паника или анксиозност, на само неколико минута, праћена дубоким гађењем – такви напади били су, на крају крајева, бар донекле узнемиравајући. Док записујем ова сећања, схватам да је требало да ми буде јасно да сам већ упао у канџе почетног поремећаја расположења, али у то време нисам знао да тако нешто постоји.

Када сам размишљао о тој чудноватој промени у мојој свести – а повремено сам био довољно збуњен да бих то и чинио – претпоставио сам да све то има везе са принудним одустајањем од алкохола. И наравно, до извесне мере то је и било тачно. Али, сада сам убеђен да ми је алкохол само припремио изопачену подвалу када смо се опростили један од другог: мада је, као што би свако требало да зна, алкохол снажан депресант, он ме

никада није заиста депримирао током моје пијаначке каријере, него је, напротив, деловао као штит против тескобе. Када је изненада нестао, велики савезник који је онолико дуго држао моје демоне на узди више није био ту да те демоне спречи да почну да се множе у подсвести, и постао сам тако емоционално го и рањив као што никада до тада нисам био. Нема сумње да је депресија лебдела нада мном годинама, чекајући да се устреми на мене. Сада сам био у првој фази – која је била само најава, попут пропламсаја муње који једва приметимо – црне олује депресије.

Током тог изванредно лепог лета, налазио сам се у Мартас Вињарду, где сам још од шездесетих проводио добар део године. Али, постао сам равнодушан према лепотама тог острва. Осећао сам се некако отупело, нервозно, али нарочито некако чудновато крхко – као да ми је тело заиста постало ломљиво, преосетљиво и некако изглобљено и неспретно, лишено нормалне координације. И убрзо сам осетио како ме стеже све јача хипохондрија. Ништа се на мом телу није осећало сасвим добро; осећао сам пробадање и болове, понекад испрекидане, често наизглед непрекидне, што све као да је предсказивало свакојаке тешке болести. (Када има у виду те знаке, човеку постаје јасно како је, још у седамнаестом веку – у белешкама лекара из тога времена, и у запажањимка Џона Драјдена и других – успостављена веза између меланхолије и хипохондрије; те две речи често су међусобно замењиве, и тако су их, све до деветнаестог века, употребљавали сасвим различити писци као што су сер Валтер Скот и сестре Бронте, које су такође меланхолију повезивале са бригом због телесних болести. Није тешко увидети како та болест представља део одбрамбеног апарата психе: не желећи да прихвати сопствено све веће пропадање, ум објављује свести која обитава у њему да је тело, са својим можда поправљивим недостацима – а не драгоцени и незаменљиви ум – оно које је пошашавило.

У мојем случају, укупна последица била је изузетно узнемирујућа и све јача и јача тескоба која сада већ готово да је била непрекидна док сам био будан и изазивала још један чудноват образац понашања – нестрпљиву безбрижност која ме је терала да се стално крећем, што је изазивало извесно чуђење у мојој породици и међу пријатељима. Једном, крајем лета, у авиону за Њујорк, из немара сам направио грешку и прогутао виски са содом – први алкохол који сам попио после неколико месеци – што ми је сместа изазвало осећај вртоглавице и тако ужасне болести и унутрашње пропасти да сам следећег дана одјурио код интернисте на Менхетну, који је почео дуг низ испитивања. У уобичајеним околностима, био бих задовољан, у ствари, одушевљен, када ми је после три недеље изузетно скупих испитивања уз помоћ високе технологије лекар рекао да сам потпуно здрав; и заиста сам *био* срећан, дан-два, док поново није почело једнолично свакодневно опадање мог расположења – тескоба, узнемиреност, неодређени страх.

Сада сам се већ био вратио кући у Конектикат. Био је октобар, а једно од незаборавних својстава те фазе моје болести био је начин на који ми је моја сеоска кућа, већ тридесет година мој вољени дом, у том тренутку, када ми је дух редовно тонуо ка најнижој тачки, постала готово опипљиво злослутна. Сутон – близак оном чувеном „угибању светла" Емили Дикинсон које јој је говорило о смрти, о хладном издвајању – није имало ничега од оне добро познате јесење лепоте, него ме је хватало у замку своје загушљиве суморности. Чудио сам се како је то пријатељско место, натопљено онаквим успоменама (опет по њеним речима) на „момке и девојке", на „смех и вештину и уздахе, / хаљине и коврџе", могло готово очигледно деловати тако непријатељски и одбојно. Физички, нисам био сам, пошто је Роуз

увек била ту и са неуморним стрпљењем слушала моје жалопојке. Али, осећао сам огромну и болну самоћу. Нисам више могао да се концентришем током тих поподневних часова, који су годинама били моје време за рад, и сам чин писања падао ми је све теже и све ме је више исцрпљивао, па сам са њиме отезао, и на крају потпуно престао.

Било је и страшних, жестоких напада тескобе. Једног ведрог дана током шетње са псом кроз шуму, чуо сам јато канадских гусака како гачу високо изнад пламеноцрвеног лишћа на дрвећу; обично би тај призор и звук код мене изазвали одушевљење, али лет птица натерао ме је да станем, прикован страхом, и стајао сам тамо као укопан, беспомоћан, дрхтећи, први пут свестан да ме нису снашле само обичне тегобе због одвикавања од алкохола, него озбиљна болест чије име и околности сам коначно могао да препознам. Враћајући се кући, нисам могао да се ослободим једног Бодлеровог стиха, извученог из давне прошлости, који је неколико дана поигравао на ивици моје свести: „Осетио сам дах крила безумља."

Наша можда разумљива модерна потреба да отупимо ивице зубаца на тестери многих тегоба које смо наследили довела нас је дотле да смо прогнали грубе старомодне речи: лудница, азил, безумље, меланхолија, лудак, лудило. Али никако се не сме сумњати да је депресија у екстремном облику лудило. Лудило долази од аберантног биохемијског процеса. Са разумном извесношћу је утврђено (после јаког отпора многих психијатара, и то не тако давно) да је такво лудило хемијски изазвано у неуротрансмитерима у мозгу, вероватно услед системског стреса, који из непознатих разлога изазива смањење хемијских супстанци норепинефрина и серотонина и повећање хормона кортизола. Крај свег тог комешања у ткиву мозга, наизменичног приливања и повлачења, није ни чудо што ум почиње да осећа оптерећење, ударце, и замагљен процес мишљења региструје поремећај у органу који је погођен. Понекад, мада не превише често, тако поремећен ум постаје насилан према другима. Али, пошто су њихове мисли болно окренуте унутра, људи са депресијом обично су опасни само по себе. Лудило депресије је, уопштено говорећи, антитеза насиља. То заиста јесте олуја, али олуја помрчине. Убрзо настаје очигледна успореност одговора, безмало парализа, физичка енергија се гуши и спушта готово на нулу. На крају и тело болује и осећа се уздрмано, исцрпљено.

Те јесени, док је болест постепено обузимала цео мој систем, почео сам да схватам да је мој ум попут оних застарелих телефонских веза по малим варошима које подземне воде постепено преплаве: једна по једна, нормалне везе почињу да тону, искључујући полако неке телесне и безмало све нагонске и интелектуалне функције.

Постоји добро познат списак тих функција и кварова који се на њима јављају. Моје су попуштале приближно пратећи тај списак, и многе од њих следиле су образац напада депресије. Нарочито се сећам како ми је глас, нажалост, готово потпуно нестао. Пролазио је кроз чудне преображаје, понекад постајао готово нечујан, сипљив и дахтав – неки пријатељ касније је приметио да је то био глас деведесетогодишњака. Либидо ме је такође врло рано напустио, како се дешава код свих тежих болести – то је сувишна потреба тела које се налази у тешком стању. Многи људи губе апетит; мој је био релативно нормалан, али сам открио да једем само зато да бих преживео: храна ми је, попут свега другог што има везе са чулима, била без икаквог укуса. Највише од свих поремећаја нагонских потреба погодио ме је поремећај сна, заједно са потпуним одсуством снова.

Исцрпљеност помешана са несаницом је тешка мука. Два-три сата спавања колико сам успевао да саставим током но-

ћи увек сам добијао захваљујући таблетама за спавање халцион – што заслужује посебну пажњу. Већ неко време многи стручњаци за психофармакологију упозоравају да средства за умирење из породице бензодијазепина, међу којима је и халцион (а ту су и валијум и ативан) изазивају депресивна расположења и чак могу подстаћи јаке депресије. Више од две године пре болести, неки немарни лекар преписао ми је бензодијазепин ативан као средство за спавање, олако ми рекавши да смем да га узимам често колико и аспирин. *Лекарска референтна књига*, фармаколошка библија, открива да је лек који сам гутао а) три пута јачи него што се уобичајено преписује b) да се не препоручује узимање дуже од месец дана и с) да га посебно пажљиво треба узимати у мојим годинама. У време о којем говорим нисам више узимао ативан, али сам постао зависан од халциона, који сам узимао у јаким дозама. Чинило ми се разумно да помислим да је и то допринело невољи која ме је снашла. Наравно, то би требало да послужи као упозорење другима.

У сваком случају, мојих неколико часова сна обично су се завршавали у три или четири изјутра, када бих се пренуо у мрклом мраку који је зјапио нада мном, чудећи се и превијајући пред пустоши која је настајала у мојој глави и чекајући зору, која ми је обично допуштала да одремам у грозници и без снова. Прилично сам убеђен да сам током једног од тих наступа несанице дошао до сазнања – чудног и запањујућег открића, као некакве давно уклете метафизичке истине – да ће ми та болест доћи главе ако настави оваквим током. То је зацело било непосредно пред мој пут у Париз. Смрт, као што сам рекао, сада је била свакодневно присутна и дувала нада мном у леденим налетима. Нисам имао тачну представу о томе какав ће бити мој крај. Укратко, помисао на самоубиство још сам држао на узди. Али, ако ћемо искрено, та могућност била је иза ћошка, и ускоро ћу се срести са њом лицем у лице.

Почео сам да откривам како, тајанствено и на начине који су сасвим далеко од нормалног искуства, сиво ромињање ужаса које изазива депресија добија својства физичког бола. Али, није то бол који се одмах може препознати, као на пример када поломите руку. Можда је тачније рећи да очајање, захваљујући некој злобној варци што је у болесном мозгу изазове психа која га настањује, постаје налик дијаболичној нелагодности у којој се нађе човек када је заточен у жестоко прегрејаној просторији. И пошто нема поветарца који би расхладио тај котао, пошто нема излаза из тог загушљивог затвора, сасвим је природно да жртва почиње непрестано да размишља о забораву.

Превела са енглеског
Александра Манчић

■

Сиоранове меланхолије

Константин Захарија

Константин Захарија, професор француског језика и књижевности на универзитету у Букурешту, одбранио је 1996. године у Паризу докторску дисертацију на тему „Меланхолична реч. Археологија фрагментарног дискурса", из које објављујемо поглавље о меланхолији у делу Емила Сиорана. По мишљењу Константина Захарије, меланхолија је окосница око које се организује целокупно Сиораново дело, док је његов филозофски аспект од другоразредног значаја. У првом плану код Сиорана је проблематика „ја", из које директно произилазе теме празнине, ништавила, досаде, тескобе, зловоље и сл., а које су, у суштини обележја меланхоличке афективности. Основна структурална особеност Сиорановог дискурса је фрагментарност, а распарчано је и његово „ја" – што је, опет, одлика меланхолика. Занимљив је начин на који Сиоран говори о празнини, једном од најупечатљивијих симптома меланхолије. Празнина и блискост ништавилу за Сиорана су позитивна искуства, шанса за спасење али и профана замена за Бога, у сваком случају нужан услов да се догоди нешто неочекивано и тотално.

1. Ја

Ја имам јединствен дух, у хиљаду комада.

Пол Валери, *Свеске*

Критички чланци или студије нису изричито истакли другоразредну улогу која припада већини „егзистенцијалних" тема, често присутних у Сиорановим књигама: његова размишљања о књижевности и стилу, времену и историји, смрти и судбини, мада их има у изобиљу, представљају питања од мање важности. Све што потиче из спољашњости, видимо на сваком кораку, не иде даље од тог другоразредног места; предмет који дискурс описује увек ће слати у други план његова сопствена дискурзивна слика, која се уобличава и заузима место предмета онако како говорник формулише своје исказе. Оно што је важно јесте можда мање истинитост тих тврдњи него конфигурација субјекта који их исказује; односно, одређени став и нека врста континуитета који прожимају дело од почетка до краја и на крају постају обележје стила.

Код Сиорана, порекло сваке мисли, размишљања или идеје налази се у осећају: „Све што сам написао диктирала су ми моја стања, моји разноразни напади. Не полазим ја од неке одређене идеје, идеја долази *после*." „Не би требало да говоримо ни о чему другом осим о сензацијама и визијама – никако о идејама – јер оне не произилазе из наше утробе и никада нису заиста *наше*." Сензација претпоставља додир између *ја* и спољашњег света, она је одраз спољашњости у унутрашњости, реакција чији је предмет управо оно што ју је изазвало. Али, ако *ја* представља њено седиште, њено одсуство не повлачи за собом нестанак овог последњег: „Где су моје сензације? Расprшиле су се у... мени, а то *ја*, шта је оно, ако не збир свих тих ишчезлих сензација?" Потрага за неким хировитим и муњевитим *ја* сачињава позадину целе Сиоранове књижевности: „Све што радим и све што мислим јесте само *ја* и несреће мога *ја*." Та потрага бесконачна је, зато што не можемо – какве ли несреће – никако не можемо себе да спознамо: „Чим се позовемо на оно најприсније у нама, чим почнемо да деламо и да се испољавамо, почињемо себи да приписујемо некакву обдареност, постајемо неосетљиви за сопствене празнине. Нико није спреман да призна како оно што извире дубоко из њега можда не вреди ништа. 'Спознавање себе'? Противречност у терминима." Ти „дарови" које себи приписујемо и „празнине" које не примећујемо представљају истинске препреке које онемогућавају самоспознавање, али ти „обзири" према се-

би увек потичу од нашег *ја*. Оно је недоследно, тајанствено, огромно, и његово одсуство је незамисливо: „Чим изиђем из свога *ја*, заспим." Или још, то је један од ретких предмета о којима можемо говорити: „Може ли се поштено говорити о било чему другом осим о Богу и о себи?"

Постоји читава књижевност која потиче од *ега* као суштине субјективности: мисли, интимни дневници, огледи, афоризми, поезија. Сиоран спада у категорију оних који сматрају да је „*ја* достојно мржње". Или чак можда и није; али, свакодневно искуство са тим *ја* то му непрестано показује. Желели бисмо да га се отарасимо, али никако не успевамо да се одвратимо од онога што представља само начело идентитета: „Мрзимо себе зато што не можемо да заборавимо на себе, зато што не можемо да мислимо ни на шта друго. Неизбежно је да очајавамо због те претеране склоности и да се трудимо да однесемо победу." Осим тога, *ја* је седиште свих мука које се могу замислити; њихова лепеза је бескрајно широка: иде од носталгије и осећаја празнине до очајања и лудила. „Мука за неке људе представља потребу, жељу и испуњење. Они се свуда осећају сићушно, осим у паклу." Његова тежина га чини неиздржививим: „Требало би да будемо ослобођени обавезе да носимо тело. Терет нашега *ја* довољан је."

Биће које то *ја* настањује тада постаје „одран[1] човек који се уздигао у теоретичара одвајања, грчевити човек који се игра скептика". Дубоко у његовом *ја* бесни беспредметна патња коју никада ништа не може да умири: „Не мрзим никога; али, од мржње ми крв постаје црна и изгара ми ова кожа коју године нису успеле да потамне. Како укротити, благим или строгим осудама, гнусну тугу и крике одраног?"

Опседнутост неподношљивим идентитетом тада води нехотичном уништењу свога *ја*. Одустајемо од тога да за мету узмемо „друге", и све ударе сопствене жестине усмеравамо на себе:

„Ратоборан и свађалица по природи, он се више не бори и не свађа; барем не са другима. Ударци које је намењивао њима сада је окренуо против себе, и он сам их трпи. Мета је његово *ја*. Његово *ја*? Које *ја*? Он нема на *кога* да удари: нема више жртве, нема више предмета, постоји само низ поступака, али нема онога ко их обавља, само безимени дефиле осећаја...

Ослобођен човек? Авет? Крпа?"

Од тог тренутка примећујемо одрицање које раздваја *ја* од онога ко о њему говори, као да му чињеница што је оно претворено у предмет дискурса истовремено даје некакву неоспорну аутономију. *Ја* и субјекат који говори јесу двојица: чудно удвајање, саживот супротстављених идентитета, од којих један, ћутљив и смеран, непрестано одбациван, никако не жели да напусти оног другог: „Узалудно је рачунати на срећну прилику да останемо сами. Увек нас прати наше *ја*!" Ово одвајање од *ја* постаје све наглашеније. Понекад Сиоранови одломци сведоче о колебању између две могућности: „По природи жесток, по избору неодлучан. Којој се страни треба приклонити? За *кога* се одлучити? Иза којег *ја* се сврстати?", како би одмах затим показао потпуно растројство, губитак идентитета који преживљава пре свега случајно:

„Журио сам да изађем када сам се погледао у огледалу. Одједном, неизрецива страва: *Ко је то?* Нисам могао себе да препознам. Лако сам успео да препознам свој капут, своју кравату, свој шешир, али ипак нисам знао ко сам ја, пошто то нисам био *ја*. Потрајало је то известан број секунди: двадесет, тридесет, четрдесет? Када сам успео да се приберем, страх је, међутим, остао. Морао сам да сачекам на његов пристанак да ишчезне."

Несмњиво постоји извесна разлика између одбацивања „омраженог *ја*", или жеље да га се човек отресе како би до-

[1] *écorché*: огољен, без заштите, преосетљив. *Прим. прев.*

био мир који никада није осетио, и тог губитка идентитета који прети јединству бића, који му одузима могућност да се потврди. Са чиме можемо повезати оно што осећамо ако *ја* више не постоји, ако више не препознајемо себе? Читалац застаје пред несавладивим понором парадокса који супротставља тај „глас" саговорника чији је идентитет сумњив (Да ли је то *писац?* Или неки *лик?)* извесном одсутном *ја*, или неком *ја* које је неухватљиво зато што је превише покретљиво:

„Ја сам различит од свих својих осета. Ја не успевам да схватим како. Ја не успевам чак ни да схватим *ко* је тај који их осећа. И осим тога, ко је оно *ја* које стоји на почетку ове три реченице?"

На много начина, Сиоранова књижевност представља довођење у питање неког субјекта. Било да је реч о подношењу идентитета или његовом губитку, о осећању мука које је тешко замислити или приступу, захваљујући патњи, у стање „непоклапања са светом", *ја* увек остаје порекло или барем позадина сваког догађаја који се у њему дешава.

Проблематика *ја* је, без икакве сумње, најшира од свих тема у Сиорановом делу. Већина њих (очајање, досада, а пре свега меланхолија) произлазе непосредно из ње, а остале се везују за њу на овај или онај начин, нарочито кроз чињеницу да она представља последицу заузимања одређеног става који се може оправдати само као опис себе. Чак и размишљање о положају уметности носи то обележје: „Само сумњиви уметник полази од уметности; истински уметник материјал црпи на другој страни: из себе..." Други пут, *ја* је интимније везано за књижевност; према предмету око којег се дискурс врти морамо се обазриво односити, иначе би његове реакције биле непредвидљиве; отуда „златно правило: оставити непотпуну слику о себи...", која се слаже са другом констатацијом, према којој „*ја* представља искључиву повластицу оних који не виде даље од самих себе", јер оно што претерано подразумева *ја* води његовом уништењу. Такво је Бланшоово мишљење; он га износи другим речима, говорећи о екстремним ставовима и искуствима: „Радост, бол, покушај да сачуваш само њихов интензитет, највиши или најнижи – није важно – без икакве намере: тада не живиш ни у себи ни ван себе, нити поред ствари, него живост живота пролази и води те *изван звезданог простора,* кроз време без присуства где си самога себе узалуд тражио."

Можда смо приметили разноврсност облика које *дискурс о ја* има код Сиорана. Бројни текстови који помињу ту тему не допуњавају један други; напротив, као да испољавају понекад веома различите ставове, пошто нема договора између мржње према себи и страха који осећамо када не можемо да препознамо себе у одразу у огледалу. Та противречност појачана је у парадоксу: „Доста ми је да више будем ја, а ипак стално молим богове да ме врате себи." Али, уопште узевши, мноштву текстова посвећених *ја* својствено је одсуство односа који повезују једно „место" са неким другим, што нас наводи да претпоставимо тематску фрагментацију која је утолико уочљивија пошто се питање *ја* одражава помало свуда у Сиорановом делу. Ако се говори на фрагментаран начин, то није без разлога:

„Судбина му је била да се испуни само половично. У њему је све било *крње*: његов начин постојања, као и његов начин размишљања. Човек у фрагментима, и сам фрагмент.

„Човек у фрагментима, и сам фрагмент" може имати само фрагментарно *ја*, и дискурс којим он говори такође мора бити фрагментаран, и то из очигледног разлога: то је дискурс меланхолика, а меланхолија за собом повлачи, како каже Жаки Пижо, разлаз између *ја* и тела; тај процес може довести до распарчавања *ја* и може разбити дискурс, упркос његовој унутрашњој логици. По нашем мишљењу, нема моћнијег аргумента којим би се об-

јаснило зашто је Сиоранова књижевност фрагментарна и због чега ни тема *ја* ту није изузетак. Наравно, нема ничега изван фрагмента, али у исти мах ни било где другде, у тој књижевности, и те две проблематике ни узајамно се ништа боље не подржавају.

Зато се питамо да ли то довођење у питање потиче од књижевне стратегије, или је последица опсесије, нелагодности или тескобе, од које књижевност треба да прочисти. Није тешко дати одговор на то питање:

„Стварање представља огромно олакшање. Објављивање, мање. Књига која се објави значи да ваш живот или део вашег живота постаје нешто спољашње, нешто што вам више не припада, нешто што је престало да вас мучи. Изразити нешто значи постати мањи, сиромашнији, збацити терет са себе, значи изгубити супстанцу и ослободити се."

Указали смо на фрагментарни карактер *дискурса о ја,* али исту ствар морамо видети и на нивоу оног *ја дискурса,* ако ту инстанцу везујемо за „човека у фрагментима, који је и сам фрагмент". Међутим, оно што то двоје раздваја није само одрицање о коме смо малочас говорили. *Ја дискурса* није само глас аутора; често се и читалац нађе у искушењу да се поистовети са неким *ликом* чија је улога да оживи дискурс, да га подстакне као „вербални демијург". Негативан став таквог лика, његова ексцентричност, наводе га да упути изазов целој аксиолошкој хијерархији и да одбије да било чему призна онтолошки статус. Свет се не састоји од бића, него од предмета, који су обичне *фикције,* и универзум је фикција, не постоји друга стварност осим стварности ништавила, које представља супстанцу свега онога што претендује на постојање. Узалудно би било овде се бавити Сиорановим ставом према спознаји, мада би се у томе могло препознати изворно искуство уз помоћ којег је изгледа аутор уобличио своју представу о свету кроз своја сведочанства. Али, све то има мало везе са књижевношћу.

Не можемо а да не приметимо колико логички аргумент и *зловоља* чине заједничку основу Сиорановог дела. Као обележје једне индивидуалности (онда када се она испољава) оно ствара црте *лика* чији дискурс успоставља одређено виђење света (а одавно знамо да филозофија није једина која учествује у његовом стварању) који долазимо у искушење да сматрамо за фиктиван, јер се понаша попут приповедача који читаоца с времена на време подсећа на илузорни карактер своје приче. Тако је када је у питању *време,* на пример:

„Двосмислени облици времена налазе се код свих којима оно представља главну преокупацију, и који се, окрећући леђа свему што је позитивно у њему, нагињу преко његових сумњивих ивица и надносе над збрку коју оно ствара између бића и небића, његову бестидност и превртљивост, његов двосмислен изглед, његову двоструку игру, његову суштинску неискреност. *Дволично* је, и то на метафизичкој скали. Што га више испитујемо, више га посматрамо као *лик,* у који непрестано сумњамо и који бисмо волели да разобличимо."

Ако време овде добија готово фикционални идентитет, то није нешто што противречи визији света коју Сиоран предлаже својим делом. А та визија, у мери у којој представља верзију стварности, зависи, према Нелсону Гудмену, „од адекватног дискурса, а сваки адекватни дискурс зависи од стварности која зависи од дискурса". Другим речима, представа о свету која извире из Сиоранових текстова није ни истинита ни лажна, она напросто јесте, или је истинита зато што потиче из адекватног дискурса који опет..., и на том нивоу свакако је погрешно тврдити да та литература представља фикцију. Ако се, напротив, ограничимо на то да узимамо у обзир само фрагментарне структуре, његов стил, његове „теме" (то јест, оно што

чини његову књижевну иманенцију) моћи ћемо да је ставимо (и можемо бити оптужени да по овом питању претерујемо) на страну књижевне фикције, мада има и аргумената који говоре против тога: „Све о чему сам говорио, све о чему сам размишљао током свог живота, нераскидиво је повезано са оним што сам проживео. Ништа нисам измислио, само сам био секретар својих осета." Дакле, то би било могуће, јер се Сиорановој прози дешава истинска несрећа: то да говори, мада у празно, супротно од онога што тврди, и њена фрагментарна структура није последња која за то сноси одговорност, чему несумњиво треба додати и претерано присуство парадокса. Ту појаву открио је Клеман Росе, који је у „Сиорановом незадовољству" видео „последњу хипотезу: хипотезу о тоталном задовољству у окриљу саме сићушности, налик љубавној радости (...). Та хипотеза бесмислена је и неодбрањива, понавља Сиоран неуморно. Али управо у томе и јесте радост живота, а рекао бих и његова повластица: да се показује као савршено бесмислен и неодбрањив: да остаје радостан са пуном свешћу о узроку, уз савршено познавање истина које му највише иду на штету." У истом смислу, Силви Жодо констатује „дволичност писма које пориче оно што тврди". И могло би се навести још примера.

Шта значи та дволичност, све те секундарне последице? Покушали смо да покажемо како Сиоран свесно негује фрагмент, мада се његови текстови у суштини не могу класификовати (или се можда не могу класификовати *зато што* Сиоран негује фрагмент). Али, на основу других теоријских концепција, могли би се наћи други једнако основани, или још основанији аргументи којима би се показало да је његово дело моралистичко, а његов стил потпуно класичан, или да оно што он ради јесте филозофија, а никако не књижевност (Росе говори о Сиорановом филозофском дискурсу). Та колебљивост не испољава се само на нивоу жанра и стила, него помало свуда у његовом делу. Нарочито, постоји колебљивост која пресеца говор, која „оно што је речено" упућује на његову супротност: сваки исказ нешто тврди; сваки фрагмент описује неко доживљено искуство, и из њега извлачи закључке; али супстанца неколико страница, једног поглавља или целе књиге није више збир онога што се тврди у сваком појединачном фрагменту. Долази до изненађујућих ефеката, који оповргавају оно што је управо речено. Нисмо нашли праву реч да опишемо ту појаву. „Дволичност", „парадокс", „антифраза" представљају превише ограничене, односно нетачне, и у сваком случају неделотворне термине. Али, та појава постоји, и можемо тврдити да настаје, у Сиорановом случају, из онога што је Жак Дерида назвао „тотализујућа вокација фрагмента". Фрагментарно писмо није ограничено на парадоксални израз. Оно чува сваку појединост из стварности, као и из иреалног, како би створило верзију света према слици свог аутора. Та верзија је кохерентна, али се може дестити да *ја* од којег је потекла буде несумњиво *превише људско* како не би била противречна, и да њени парадокси не би искрсли тамо где их најмање очекујемо.

Осим ако и овде сви ти парадокси, двосмислице и антифразе нису управо амбиваленције и не потичу баш од меланхолије која је и сама амбивалентна током целе своје историје, јер је посејала збрку између мудрости и лудила (што Демокритов смех иронично означава), између генија и суштинске неспособности да се дела (што можемо претпоставити за Дирерову Меланхолију). У XX веку, Фројд прихвата постојање амбивалентног сукоба који отвара пут за тумачење модерног појма меланхолије.

2. Празнина

„Дух се ужасава празнине...
а сачињен је од ње."
Пол Валери

Пре него што се позабавимо темом празнине код неког писца, треба прецизирати да се ради о одређеном *осећању* или *осећају:* или је барем на тај начин схватају они који су је искусили, и то смештање у афективну област могла би нашем представљању дати одређену ноту психологизације која нам не би била ни од какве користи. Међутим, као и у случају досаде, туге и носталгије, које представљају обележја афективности меланхолика, празнина ће бити разматрана као нешто што води порекло од симптоматологије меланхолије. Чак и у психопатологији она чува то својство: за собом повлачи растакање времена које болесницима обезбеђује ефикасну заштиту против досаде. То претпоставља прву могућност приступа појму празнине, која је једнако неорганизовано психолошко искуство као и опажање времена: „*Осећај празнине* (...) приказује се као привремена појава која има структуралну вредност." Али, њен однос са досадом, којим ћемо се касније позабавити, тешњи је него што се претпоставља:

„Добра савест, увек пуна, увек заокупљена, изгубила је чврстину: тетура се од вртоглавице када види да је изгубљена у исти мах у великом бесконачном које је повлачи за собом и у малом бесконачном које дубоко у њој ископава несагледиве поноре. Досада је дакле празнина – или још боље: то је она празнина од које се надима танано пауково ткање среће, налик заглушујућој тишини које су нам пуне и уши и душа; ако је срећа празнина пуноће, досада би пре била *пуноћа празнине,* биће Ништавила."

Празнина и досада као да се састоје од истог, као да се узајамно подржавају и изражавају, као да имају заједничку суштину. За Јанкелевича, оне су *готово* истоветне; једна се испољава као она друга, уз још неко *не знам шта* које је његова супротност: кроз такав механизам еквиваленција досада се разуме као „пуноћа празнине".

Али, постоји још нешто што објашњава тај тесан однос: као и досада, осећање празнине је један од првих симптома који најављују меланхолију. Још боље, ова се суштински изражава кроз празнину:

„Зашто меланхолија захтева спољашњу бесконачност? Зато што њена структура са собом доноси некакво ширење, неку празнину, којима се границе не могу утврдити. Прелажење граница може се остварити на позитиван или негативан начин. (...) Што се тиче превазилажења граница проистеклих из негативних стања, оно добија сасвим другачији смисао: не потиче из пуноће, него напротив, из празнине чији су ободи неутврдиви, и то утолико више што празнина као да избија из дубина бића како би се поступно ширила као гангрена. То је пре процес смањивања него нарастања; насупрот ширењу у постојању, он представља повратак ништавилу.

Осећај празнине и блискости Ништавилу – осећај присутан у меланхолији – има још дубље порекло: замор карактеристичан за негативна стања."

Мада Сиоран наизглед под меланхолијом подразумева „поетично" осећање о коме смо раније говорили, наше сумње се распршују оним што овде називамо „превазилажење граница на негативан начин", пошто повезивање негативних стања са меланхолијом искључује тумачење меланхолије као „романтичног" осећања. Штавише, умор посматран као „својствен негативним стањима" није ништа друго до инхибиција која углавном прати напад меланхолије. Што се тиче ништавила, Сиоран ће се на њега вратити како би прецизирао да то није исто што и празнина:

„Толико смо ниско, толико смо упетљани у своје филозофије, да нисмо успели да замислимо ништа друго осим ништавила, гнусне верзије празнине. У њега смо пројектовали све наше неизвесности, све наше беде и страхове, јер, шта је у крајњој линији ништавило ако не апстрактни додатак паклу, достигнуће проклетника, крајњи напор у потрази за луцидношћу који могу остварити бића неспособна да се искупе? Превише умрљани својом нечистотом како бисмо могли да направимо скок ка девичанском појму као што је то за нас појам празнине (која, опет, није наследница пакла, која њиме није загађена) – ништавило, уистину, не представља ништа друго до јалову крајност, излаз који води у беспуће, неодређено мрачан, сасвим близак оним покушајима одрицања који се претварају у горчину зато што се са њима меша превише жаљења.

Празнина је ништавило лишено негативних квалификација, ништавило које је прошло кроз трансфигурацију. Ако нам се деси да је окусимо, наш однос према свету ће се променити, нешто у нама ће се променити, мада ћемо сачувати наше старе недостатке. Али, ми тада више нисмо *одавде* на исти начин као и пре. Зато је спасоносно прибегавати празнини када нас ухвати наступ беса: наши најгори нагони ублажавају се у додиру са њом."

У поређењу са ништавилом, празнина као да је нешто позитивно и супстанцијално по својој благотворној улози у „наступима беса", оног беса који су често сматрали, нарочито у старо време, за последицу превелике количине црне жучи. Болна је иронија што та метода која је изашла на глас као лек за манијакалне испаде користи празнину, која је увек манифестација меланхолије! Али, Сиоран јој приписује још једну врлину, и у начину на који јој је приписује има много ироније:

„Ако са празнином мање лажемо, значи да је не тражимо ради ње саме, ради истине коју она мора садржати, него ради њених терапеутских својстава; лечимо се њоме, замишљамо да ће она исправити најстарије застрањење духа, које се састоји од претпоставке да нешто постоји..."

Искусити осећање празнине не значи осећати тескобу, нити неподношљиву самоћу или некакав неиздржив страх; то је једноставно средство које ономе ко тежи луцидности омогућава да дође до неког ведрог закључка, по којем ништа није стварно, као да сумња да би било шта могло заиста постојати представља неку огромну непријатност. Нисмо далеко од бунила негирања које је запазио доктор Котар бавећи се психијатријом, али уз једну разлику: Сиоран *са хумором* даје разлоге због којих тврди да је свет илузија, и осим тога, што је његова иронија суптилнија, то га мање хватају наступи меланхолије.

Зато је утолико очигледније да је осећање празнине моћан аргумент у корист суштинског скептицизма, које његов дискурс третира као позитивно искуство. Како можемо објаснити тај став? Као симпатије према будизму? Пре нам се чини да је искуство празнине подстакло ту страст, а не супротно, и није чиста случајност што он говори о *нирвани* као о „*пуноћи* у празнини". Уосталом, има и одломака у којима је позитивна вредност празнине отворено изнета:

„*Ништа није важно:* велико откриће, ако је икада тако нечега било, из којег нико није умео да извуче користи. У том открићу, наводно депримирајућем, само празнина, чија је она крилатица, може направити полетан обрт, само она може претворити негативно у позитивно, непоправљиво у могуће. Нека не буде *ја,* знамо то, али то знање затрпано је задњим мислима. Празнина је, на срећу, ту, и када *ја* ишчезне, она заузима његово место, она заузима место свега, испуњава наша ишчекивања, даје нам извесност о нашој стварности. Празнина, то је понор *без вртоглавице.*"

Има нечега победоносног у испољавању празнине, која испуњава одсуство једне иначе важне инстанце, јер је *ја* нека врста путоказа према којем би свако морао да се односи као према бићу-на-свету. Откриће да та инстанца не постоји и да је све лишено значења могло би за собом повући катастрофу са несамерљивим последицама када сама празнина не би постала супстанца која заузима место великог Одсуства. И управо овде можемо наслутити заиста позитивну улогу празнине која представља нужан услов да би се догодило нешто неочекивано и тотално:

„Открити да ништа нема темеље и не окончати с тим јесте недоследност која то у ствари и није: доведено до крајности, опажање празнине поклапа се са опажањем целине, са *уласком* у целину. Коначно почињемо да *видимо,* више не пипамо по мраку, постајемо сигурнији, чвршћи. Ако постоји нека могућност спасења изван вере, треба је тражити у способности да се *обогатимо* у додиру са нестварношћу."

Зато је, дакле, реч о некој врсти откривења, о могућности да се добије приступ „опажању целине", да се пронађе улаз у свет на известан начин другачији због извесности, која се може стећи у додиру са нестварношћу, да ништа не постоји и да више не треба имати илузија. То искуство несумњиво *обогаћује*, између осталог, и тиме што нуди алтернативу једнозначном смислу „стварног" постојања. Али, заиста се може десити да празнина промени значење и да понуди приступ пуноћи. Јер, оно о чему Сиоран стално изнова расправља поводом празнине изванредно личи на веома древну слику негативне теологије; у складу са формулом коју „мистичари неуморно понављају":

„Душа мора да се испразни како би примила Бога. Аскеза мора да сагори, разори, избаци све мисли, све жеље из створења. Душа мора достићи савршенство празнине како би постала савршено настањена божанском светлошћу и љубављу које ће се спустити у њу. Рећи да је душа кадра за Бога (...) значи рећи да мора да из себе избаци све оно што није у складу са вољом Божијом. Јеретици ће рећи исто: све оно што не представља актуално присуство Бога које нас чини делом његове суштине. Аскетско ништење толико је радикално да је било могуће помешати га са меланхоличким ништењем, не увиђајући да између та два ништења постоји иста она разлика која одваја очајање од наде. И опасности су велике: јер, нада да ћемо учествовати у божанству представља чин гордости, а уопште није извесно да у савршеној празнини у којој се припрема венчање посетилац неће бити Ђаво, телесна похота у виду Анђела, гомила чудовишта... И можда такође Ја, замена за Бога која не допушта да се прекорачи растојање које Њега раздваја од створења."

Сада видимо која је улога унутрашње празнине: она појединца припрема да прими божанску љубав, да „уђе у целину", и упркос замкама и опасностима које мора савладати како би избегао искушења гордости, тела или Ђавола, зато неће бити ништа мање у близини Бога. Доживеће празнину као прилику за спасење или вечну пропаст, као „наду" или „очајање", а већ знамо, када су та два термина у питању, који ће избор направити Сиоран. У својим текстовима, искуство празнине изражава више врста блискости са Богом:

„Када ме преплави ништавило, и када, у складу са источњачком изреком, достигнем *празност празнине*, дешава ми се да се, ужаснут таквом крајњошћу, обрушим на Бога, макар само из жеље да погазим своје сумње, да сам себи противречим, и да, умножавајући своје стрепње, у томе потражим подстицај. Искуство празнине јесте мистичко искушење неверника, његова могућност молитве, његов тренутак пуноће. На нашим границама појављује се некакав бог, или нешто што је заузело његово место."

Празнина је профана замена за Бога, „мистичко искушење неверника", лаички пут нестајања у божанству: чак и ако вере нема, ипак се треба „обрушити на Бога", измислити га, или пронаћи неко друго лукавство како би се уживало у том отварању ка свету које се остварује кроз Ништа. Остаје, међутим, да је, у односу на два варијетета ништења о којима говори Жан Старобински, Сиоранов став амбивалентан, као и његова меланхолија: ако кроз своја искуства ум успева да досегне „меланхоличко ништење", тако није ништа мање близак мистичару, који, одлучан у својој аскези, тражи нешто друго, а не очајање. Покушаће да уђе у велику Целину, чак и ако тамо проналази само додатне разлоге који ће му потврдити да ништа није стварно: биће то нестварност у додиру са којом ће моћи да се *обогати.*

Управо та превелика пуноћа води продубљивању празнине, чија улога у стварању није занемарљива. Празна страница која опчињава Малармеа позива на писање, и уопштено узевши, „не постоји никакав облик, ни украс, осим ако не стоји у неуморном односу према празнини". Валеријеве *Свеске* често сведоче о том односу; чак и наш тип мишљења даје неуобичајеном статус правила, и зато нико неће бити изненађен када се утврди да таква појава настаје и остварује се кроз своју супротност.

3. Меланхолија, туга, лудило

Ма колико то чудно изгледало (нарочито за непажљивог читаоца), Сиоран често говори о меланхолији, и то на најексплицитнији начин. Од прве до последње његове књиге, она се налази у позадини, као главни путоказ мисли и писања суштински обележеног дисконтинуитетом. Чак долазимо у искушење да у дискурсу о меланхолији видимо неку врсту костура око којег се организује супстанца његовог дела. Сиоран није пропустио првобитно искуство: меланхолија „може нестати само са нашом крвљу". Он је веома добро познаје, и зато је присуство озлојеђености и заглибљености у *ја* изричито формулисано:

„Меланхолија, ма колико пригушено и ваздушасто изгледала, ипак потиче од озлојеђености: то је сањарија натопљена горчином, љубомора преодевена у чежњу, нека магловита срџба. Докле год смо под њеном влашћу, нећемо се ослободити ничега, и тонемо све дубље у *ја*, а ипак се не одвајамо од других, на које утолико више мислимо уколико нисмо успели да се ослободимо себе."

То осећање толико је сложено, да сваки покушај да се оно дефинише изгледа у најмању руку смело. У суштини, шта је то меланхолија? Методологија катастрофе? Заборав на све, осим на себе? Немојмо заборавити да је она од VI до IV века пре Христа значила лудило и да су њена махнитост и жестина биле типичне реакције меланхоличног карактера. Сваки Сиоранов читалац може приметити готово стално присуство некакве дискурзивне напетости у његовим текстовима. Сада је мање важно сазнати да ли је то стилистички или психолошки елемент. Ма које име дали том облику насиља: гнев, жестина или нетолерантност, оно што је агресивно у свакој Сиорановој реченици само понекад уступа пред иронијом, чија је разорна снага овде успешно замењена како би, међутим, била уписана у исту парадигму „меланхоличког гнева". По себи се разуме да се осећање неприпадања свету у великој мери дугује самом устројству болести, једнако као и одбијање историје, глад за порицањем или мизантропска потреба за самоћом. Очигледно, ова последња је присутна онда када Сиоран износи судове о ближњима, али то чини понекад тако радикално да долазимо у искушење да поверујемо како *зловоља* овде само представља еуфемизам за *црну жуч:* „Чим изиђемо на улицу, када

угледамо људе, *уништење* је прва реч која нам пада на ум."

Сиоран је у више наврата потврђивао да чулном осећају приписује суштинску улогу у стварању идеје. Таква везаност за чула може нас зачудити; али, за меланхолика који је принуђен да трпи разорне хирове своје психологије која се колеба између инертности и динамичности, то је природно. Меланхолија делује и као пропадање животних функција: „Код којег сам старог аутора прочитао да туга настаје услед *успоравања* крви? Заиста је о томе реч: о крви која *стагнира*."

Као што смо већ показали, у регистру модерног доба меланхолија се сврстава међу суштинске елементе романтичарске осећајности. То је главни разлог због којег је Хипократово значење које јој овде приписујемо код Сиорана присутно у већини случајева, и то под различитим именима: очајање, досада, нерасположење, али најчешће *туга,* што је категорија афекта која постаје чувар уобичајеног смисла меланхолије у древно доба. Бројни су фрагменти који том речју описују неко опште негативно стање душе, одсуство сваког онтолошког путоказа, те зато и немогућност избора. Ево примера:

„Као највећа препрека нашој равнотежи, туга је збркано стање непривржености, пасиван раскид са бићем, *неизвесно* порицање *саме себе,* које, осим тога, уопште није способно да се преобрази у потврђивање или сумњу. (...) Ако нас туга наводи да сањамо о равнодушном паклу, то је зато што у њој има нечега од злобе спремне да одустане, да смекша и да постане замишљена, која не жели да се побуни ни против чега осим против себе. Она будућност *лишава* страсти, приморава нас да се вратимо свом гневу, да се ждеремо, да се умирујемо *уништавајући себе.*"

Препуштање, згађеност над светом и над собом, озлојеђеност, све су то црте које ту суштинску тугу о којој говори Сиоран повезују са меланхолијом. Али, дубока и непосредна туга, туга која доноси пустош и уништава, о којој не можемо говорити луцидно док је осећамо, и која се приказује као *остатак,* растаче нас на другачији начин него што то чини осећање истог имена, које се сматра за афективну категорију. Она ће, штавише, бити „отпадак туге", и Сиоран је тако и зове зато што одавно зна какав дисконтинуитет она изазива:

„Изненада, с ову страну свега, клизим ка тачки непостојања било којег предмета. Ја: само етикета. Попут мог лица, дивим се себи у својим погледима. Свака ствар је нешто друго, све је друго. Негде, неко око. Ко ме гледа? Плашим се, а онда сам ипак са спољашње стране свога страха.

Изван тренутака и изван субјекта који сам био, како да се придружим времену? Трајање постаје мумија, постајање је постало. Нема више ни делића ваздуха који се може удисати, у који се може крикнути. Дах је порекнут, идеја ћути, дух некада беше. Вучем свако своје *да* по блату, и не могу да се намакнем на свет ни колико прстен на прст костура."

Зар онда није могуће у Сиорановој тузи видети нужан услов за мисао, уобличену интензитетом чулних осета које изазива вишак црне жучи? Он, парадоксално, тврди у облику силогизма: „Мрзим сваку *равнодушну* идеју: нисам увек тужан, дакле, не мислим увек." Ето признања од суштинског значаја, које тугу потврђује као извор филозофског размишљања. Признања које иде руку под руку са неком врстом етике црне жучи, према којој све чега се подухватимо мора бити у складу са меланхолијом: „Ружно је и просто *извлачити* снагу из потврђивања било чега што није пуноћа зла, бола и туге."

Ствар је у томе, нема сумње. Говорећи о тузи коју је осећао у младости, Сиоран њену жестину описује древним именима, употребљавајући праве речи:

„Када се присећам тих тренутака *одушевљења* и *махнитости,* безумних спеку-

лација које су пустошиле и маглиле мој дух, сада их више не приписујем сновима филантропа, сновима о уништењу, чежњи за не знам каквом чистотом, него животињској тузи која се, скривена под маском жара, ширила на мој рачун и чији сам у најмању руку био саучесник..."

Ова сведочанства потврђују претпоставку коју смо управо изнели: то јест, да Сиоранова туга стоји у вези са *болешћу душе* коју је древна медицина називала *меланхолија,* под чиме се мислило на лудило изазвано вишком црне жучи.

Ту идеју још једном потврђују пишчева размишљања поводом Историје. Бележећи бројне недаће које она за собом повлачи, као да се одриче потраге за неким позитивним решењем: „Док размишљамо о њој, имамо само једну жељу: да горчини пружимо достојанство једне гнозе." Без икакве сумње, појам *горчине* није далеко од *озлојеђености* која учествује у меланхолији, онако како ју је Сиоран замишљао у наведеном одломку из *Историје и утопије.* Што се тиче *гнозе*, вероватно је реч о иронији која за мету узима знање уопште, или можда предрасуду према којој би свет био спознатљив. Али, као начело спознања (чак и ограниченог на домен Историје) успоставити *горчину,* више не представља иронију, него још једно признање, никако нехотично, признање које је дао неко ко познаје себе боље него било ко други. Сиоран је несумњиво један од најлуциднијих духова нашег века. Они који не познају његову меланхолију, и којима Демокритов смех не говори ништа, можда ће сматрати да је превише смело тврдити како велике истине, заводљиве због своје необичности и одвратне због жестине са којом су изречене, могу бити изговорене као безумни „филозофски ентузијазам" који понекад неки други безумници називају лудило. Одговор им даје сам Сиоран, који не оклева да каже са хумором, користећи несразмерно поређење: „Зашто се не бих поредио са највећим свецима? Да ли сам потрошио мање лудила како бих сачувао своје противречности него што су га они потрошили како би савладали своје?".

Још један одговор на исто питање даје Клеман Росе у књизи посвећеној питању начина на који се може сазнати однос између мудрости и лудила. Два одељка из Парменидове *Поеме* представљају полазну тачку његовог коментара: „Треба рећи и помислити да оно што јесте, јесте, јер оно што постоји, постоји, а оно што не постоји, не постоји: позивам те да размислиш о томе" (VI), и „Оно што не постоји никада не смеш приморавати да постоји" (VII). Начело мудрости састоји се у Парменидовом избору јасног разликовања између постојећег и непостојећег. Једва прикривено упозорење и заповест могу деловати превише озбиљно у готово таутолошком контексту. Ипак, оправдани су, зато што је много оних који су затим покушали да поставе онтолошки темељ онога што не постоји, почевши од Странца у Платоновом *Софисти*, који сматра да „морамо принудити оно што не постоји да у неком односу ипак постоји". Одлучно изнет, овај став лако води до „укуса нестварног" који је „право да кажемо... прва и последња реч лудила".

Позивамо Абдерићанина да размисли о томе.

4. Акедија

Одломци у којима Сиоран изричито говори о акедији нису бројни. У младалачким књигама, као и у текстовима на француском, та реч помиње се у више наврата у потпуно недвосмисленим контекстима; он говори о монашком свету и изгледа означава стање духа слично досади или тузи:

„Према Касијану, Евагрију и светом Нилу, нема страшнијег демона од демона акедије. Монах који јој подлегне биће њен плен до краја живота. Приљубљен уз прозор, гледаће напоље, чекаће посете, би-

ло какве, тек да би нешто причао, како би заборавио на себе.

Ослободити се свега, а затим открити да сте кренули погрешним путем, очајавати у самоћи а не бити кадар да је напустите! На једног пустињака који успе, има хиљаду који доживе неуспех. Ти поражени, ти понижени које прожима неделотворност њихових молитава, требало је да се поново уздигну кроз песму, те су их терали да кличу, кажњавали их радостима. Жртве демона, како би могли подићи глас, и коме? Једнако далеко од блаженства као и од световног живота, проводили су сате поредећи своју јаловост са јаловошћу пустиње, материјалне слике њихове празнине.

Приљубљен уз свој прозор, са чиме ја да упоредим своју јаловост, ако не са јаловошћу Града? Ипак, прогања ме друга пустиња, она права. То што не могу у њој да се нађем, и да заборавим на мирис човека! У суседству Бога, нањушио бих његову пустош и његову вечност о којој сањам у тренуцима када се у мени буди сећање на неку далеку ћелију. У неком претходном животу, који сам ја то манастир напустио, издао? Моје недовршене молитве, тада напуштене, сада ме прогањају, док у мозгу више не знам које се небо ствара а које рашчињава."

Сиоран, син православног свештеника, и осим тога марљив читалац Црквених отаца, показује да тачно познаје феномен акедије. Искушење у пустињи о којем говори у овом тексту представља став изванредно сличан ставу монаха који су, седећи крај прозора, желели да напусте своје ћелије под утицајем *подневног демона,* кога су Црквени оци сматрали изузетно опасним, и који је монахе обузете досадом и гађењем према монашком животу искушавао у тренутку када се сунце нађе у зениту: то је демон који доноси грех за који нема опроштаја, и који је почетком хришћанске ере био познат под именом *акедија.*

Одиста, под утицајем врелине сунца, пустињацима и монасима који су изабрали да напусте свет претила је нека врста досаде, акедије и отупелости које су их чиниле неспособним за монашки живот. Сматрали су да је Бог на њих заборавио и да су попут камена, али их је у исти мах мучио некакав немир и сањарије због којих су срећу видели на другом месту, у неком далеком манастиру, међу другом сабраћом, где би водили миран живот, боље прилагођен њиховим духовним тежњама. Акедија је вероватно била постала веома чест проблем, те је отуда дошла узнемиреност црквених власти, које су одлучиле, како би се против ње бориле, да је уброје у смртне грехе. И њена етимологија много каже: *a-kédomai* значи показати немар, откуда долази хришћанско значење небриге према верским обавезама. Не поштујући Бога, онај ко је обузет акедијом показује презир према спасењу своје душе. Исто тако, треба скренути пажњу и на смисао који је та реч имала у претхришћанском свету: код Хомера она означава неопростиви немар – немар да се мртви оставе непокопани.

Како бисмо илустровали однос који су Црквени оци имали према акедији, позваћемо се на текст Евагрија из Понта, који је дуго био пустињак у мисирској пустињи:

„Демон акедије, који се такође зове и подневни демон, присутнији је од свих (других) демона. Он монаха напада око четвртог сата и опседа му душу све до осмог сата. Почиње тиме што му приказује да се сунце једва помера, или се уопште не помера, и тако му даје утисак како дан траје педесет часова. Затим га тера да непрестано гледа кроз прозор, да бежи из ћелије, да непомично гледа у сунце не би ли видео колико је још далеко до деветог часа, да погледује овамо-онамо да ли неко од браће (празнина)... Осим тога, ствара мржњу према месту (*topos*), према самом животу (*bios*) који се ту води, и према раду рукама; чини му се као да више нема милосрђа (*ekleipein*)

међу браћом, и да га нико не може утешити. Ако се деси да неко тих дана монаха ражалости, демон и то додаје како би повећао његову мржњу. Тако га наводи да пожели друга места, на којима ће лако наћи оно што му је потребно, где ће се лакше бавити својим послом и где ће му боље ићи. И додаје како не зависи од места да ли ће угодити Богу. Божанству се може клањати свуда, каже. Томе додаје и успомену на родитеље и на ранији живот. Приказује како је трајање (*chronos*) живота (*zôé*) дуго, и пред очи износи муке аскезе и, како се оно каже, покреће сваки точак како би монах, напустивши ћелију, побегао из стада. Тог демона ниједан други не прати у стопу. После борбе, у његовој души се смењују расположење да пође у пустињу и неизрецива радост" (*Осам порочних мисли*).

Анализом овог текста долазимо до више путоказа против чега се то монах обузет акедијом буни и без свога знања. Под утицајем ђавола, он кује планове који би, када би били спроведени у дело, потпуно уништили организацију манастира. Одиста, монашка правила тичу се „врсте живота" *(bios)* тесно повезане са одређеним местом *(topos),* који се одвија према строго утврђеном ритму који представља темељни захтев редова: *ora et labora* јесте заповест која дели објективно време *(chronos)* на часове, и та строга подела остварује се кроз смењивање молитве и физичког рада. Време је, дакле, подељено на тренутке повољне за ову или ону делатност које треба обављати како би се заокупиле руке или дух. Односно, за монаха, „време као да стоји; далеко од тога да протиче, оно као да је устајало. Време више није оно што односи прошлост и доноси будућност, него напросто нешто што траје. Подељно је на оно што у њему може бити дуго, као да дужина постаје његова једина димензија. У том смислу, оно се испољава као (...) досада." Управо због тог осећаја апсолутне непомичности монах ће изаћи из своје ћелије да посматра сунце: гледајући ту дневну звезду, једини елемент који се помера у свету у којем се више ништа не креће, покушаће да види да ли је време заиста стало. Досада, време схваћено као трајање, нужно подразумевају субјекат, онога за кога „време као да не напредује; пробијајући бране, и равна садашњост непомично се пружа преко прошлости и будућности", што монаха доводи до очајања и до тога да свој положај сматра неподношљивим. Време које манастирска правила строго прописују тада се растаче у безобличну масу вечне садашњости. Али, није једино временски поредак овде доведен у питање: „У акедији, метаморфозу времена прати и метаморфоза простора, тако да све димензије живота трпе радикалне промене, које се могу изразити, или обрачунати, једнако добро у временском као и у просторном регистру." Одиста, монах осећа да га привлаче далеки манастири, што претпоставља имплицитну негацију места на којем је настањен. Он све духовне квалитете приписује тим производима своје маште у којима му се чини да налази срећу. Због тога почиње да мрзи манастир у којем се налази и осећа жељу за *другим местима,* а одбија погодан тренутак (*kairos*) за духовни или физички рад, замењујући га вечном садашњошћу:

„Трајање (*chronos*) живота *(zôé)* производи мржњу управо према тренутку током којег монах води неку одређену врсту живота *(bios)*. Време током којег монах живи, како му то ђаво представља, дуго је. Али није та дужина оно што је досадно. Парадоксално, управо кратак тренутак је онај који траје, баш као што и ћелија у којој је он налази има пространост пустиње."

Искуство акедије за собом повлачи неку врсту пометње духа управо због брисања суштинских путоказа који представљају место и тренутак. Ту збрку наглашава расплињавање свакодневног пословања преведеног у неку *врсту живота,* чији је

ритам мање или више усклађен са одређеним системом правила, у корист *живота* који је постао превише апстрактан како би монаху понудио било шта друго осим немогућности да се веже за ствари. То је разликовање које, у Евагријевом тексту, ставља *bios* насупрот *zôé*, и који за собом повлачи другачије опажање времена и простора.

Све ове промене, које имају великог утицаја на понашање монаха обузетог акедијом, можда имају једно објективно објашњење. Принуђени на испоснички живот, на то да трпе несносну жегу, изолованост и самоћу, оболевају од болести за коју Црква није умела да нађе делотворан лек. Они који би показали да су криви за грех акедије били би подвргнути нарочитом поступку: често су приморавани на физички рад (морали су, на пример, да плету ужад) али у безнадежним случајевима, прибегавало се и, како изгледа, радикалним мерама: онима које је обузела акедија требало је улити страх, и претња шибом имала је велику улогу у поступању према њима. Алегоријска мисао Светих отаца саставила је цео списак секундарних стања који је, како из „етиолошких", тако и из „терапеутских" разлога, значајно проширио поље испољавања акедије. Реч је о пакленој поворци *filiae acediae,* која већ сама осликава цео низ противречних психолошких стања кроз која пролази *acidiosus*: *malitia* (двосмислена и несавладива љубав-мржња према добром као таквом), *rancor* (побуна зле савести против оних који позивају на добро), *pusillanimitas* („малодушност", брижљиво узмицање пред тешкоћама и захтевима духовног живота), *desperatio* (мрачна и надмена убеђеност да је човек унапред осуђен, уживање у тежњи да се потоне у сопствену пропаст као да ништа не може донети спасење), *torpor* (сањива акедија која кочи сваки покрет који би могао довести до излечења) и коначно, *evagatio mentis* (бежање душе напред, немирно трчкарање од сањарије до сањарије) које се, између осталог, испољава кроз *verbositas* (испразна благоглагољивост о самом себи) и *curiositas* (неутољива жеђ да се види само зато да би се видело и која лута међу увек новим могућностима).

Приметимо исто тако да, код Томе Аквинског, акедија представља варијанту туге, и вероватно се тиме може објаснити зашто се она не налази на списку кћери акедије, поред очајања, озлојеђености, злобе и обамрлости. Акедија је туга пред „суштинским духовним добрима човека, то јест, пред нарочитим духовним достојанством које му је Бог подарио. Оно што мучи *acidiosus* није свест о неком злу, него напротив идеја о највећем од свих добара: *акедија* се састоји управо из вртоглавог и преплашеног повлачења (*recessus*) пред обавезом коју човек има пред Богом. Због тога је *акедија,* ужаснут бег пред оним од чега се не може побећи, смртоносна бољка." Већ видимо колико је подневни демон био погубан по хришћански дух. Они који су се повлачили пред могућношћу спасења били су криви за најгрознији од свих грехова, тај да су одбили благодат. Али, то није питање обичног одбијања; у ствари, онај кога мори акедија жели благодат, али на посебан начин: „реч је о изопачењу воље која жели предмет, али не и пут који до њега води, и која у исти мах жели, и препречује пут својој жељи."

Став који теолошки дискурс испољава према акедији током више од једног миленијума нема никакве везе са традицијом која је меланхолију уздигла до достојанства кључног појма медицинске уметности. Симптоми болести које изазива акедија и оне коју ствара меланхолија били су готово истоветни, и зачуђени смо што у средњем веку наилазимо на два различита термина која означавају исту ствар. Објашњење по којем је теолошка мисао створила демона полазећи од имена које означава понашање достојно прекора (акедија = подневни ђаво) није прихватљиво.

Међутим, као *speciae tristitiae,* акедија није могла имати само негативан смисао: „Са интуицијом уобичајеном за могућности дијалектичких обрта својствених категоријама духовног живота, Оци поред *tristitia mortifera* (или *diabolica,* или *tristitia saeculi)* стављају *tristitia salutifera* (или *utilis,* или *secundum deum)* која доводи до спасења, која представља 'златну мамузу за душу' коју тако не 'треба сматрати за порок, него за врлину'." Одиста, туга коју верник осећа пред испразношћу света, свест о његовој мајушности пред вечношћу Бога, охрабрују веру и тако отварају могућност спасења. Та двосмисленост акедије иде руку под руку са још једном, са двосмисленошћу меланхолије, чија је негативна конотација у средњем веку добро позната. Популарна представа о меланхолији садржи велик број недостатака и болести, међу којима је лудило само један од примера, док је у интелектуалној средини још трајало сећање на чувени Аристотелов „Проблем" који повезује геније и меланхолију („Зашто су сви људи који су били изванредни у филозофији, политици, поезији или уметностима били очигледно меланхолични, неки од њих чак толико да су их хватали наступи црне жучи, као што се прича за Херакла у јуначким митовима?"). Сећање на тај текст још је трајало у медицинској мисли средњег века, чак и пре обнове до које је дошло у време фирентинског неоплатонизма који ће генij такође повезивати са меланхолијом.

И туга је један од ставова који упућују на меланхолију; од старог доба па све до краја ренесансе (да не кажемо, и до наших дана) она је несумњиво њен најспецифичнији симптом. То нас охрабрује да одмах изнесемо претпоставку да су акедија и меланхолија сличне и да је тај однос постао могућ пре свега захваљујући тузи. Али, објаснити која је улога туге у појављивању тог односа није лака ствар, јер термини о којима овде расправљамо потичу из различитих дискурса. Ако између њих заиста постоји сличност или еквиваленција, то није искључиво због туге која представља њихов конститутивни елемент, него управо због њиховог учешћа у истом идеолошком пољу о којем само историја идеја може дати тачну слику. Тузи се придружује још једна заједничка црта: нека врста склоности ка сањарењу и фантазирању, којој су Црквени оци дали име *evagatio mentis* када су код човека опседнутог акедијом покушали да утврде које недаће изазива подневни демон. „Та хипертрофија имагинације јесте једна од црта које синдром меланхолије и љубав-болест хуморалне медицине имају заједничку са патристичком акедијом; ова последња, као и оне прве, могле би се одредити као *vitium corruptae imaginationis.* Ко год је упознао тај поремећај имагинације под утицајем меланхоличке депресије, болести или дроге, зна да неконтролисано изливање унутрашњих слика представља један од најгрубљих и најопаснијих доказа са којима се свест може суочити." Ширећи поље истраживања, могли бисмо пронаћи и друге елементе који су им заједнички, али тај подухват постаје сувишан када, што истраживање даље одмиче, почне да се намеће једна очигледна истина: појмовни садржај те две крајности упадљиво је сличан:

„Током средњег века спојиле су се две традиције, које су на различитим језицима у ствари говориле исту ствар. С једне стране, био је то теолошки дискурс, стављен под ауторитет Библије и духовних писаца; с друге, терапеутски и морални дискурс, који су током векова разрађивали следбеници Хипократа или далеки ученици Аристотела. С једне стране, технички термин из монашког живота, који је почео да означава најгрознији грех; с друге, технички термин потекао од најгоре од свих болести. То што су се та два низа, један стављен под знак Сатане, а други Сатурна, тако тесно испреплетала, може деловати изненађујуће; али, само онима који између делатности духа постављају преграде и деле их на 'дисциплине'."

Наравно, оне нису савршени синоними. Потекавши из различитих дискурса, меланхолија и акедија пролазе кроз различите еволуције: прва залази у област уметности и филозофије почевши од ренесансе, док ова друга готово потпуно нестаје крајем XV века, јер ју је меланхолија прогутала. По том питању занимљиво је приметити да, у теолошком систему средњег века, акедија већ неколико векова тежи да се помеша са грехом лености и да, почев од извесног тренутка, одиста и упада у ту замку, и своје прерогативе предаје греху који смо управо поменули. Неки дрворез који се сада налази у Балу, штампан око 1490, акедију представља у лику предиље која је заспала, или је равнодушна према послу. Та велика промена смисла одвија се под утицајем капиталистичке етике рада која лењост сматра за грех: остати неактиван је ирационалан став према вредностима продуктивности и профита.

Али, акедија ипак још није нестала. Она се неочекивано појављује у XVIII–XIX веку у облику *досаде* која представља обележје афективног живота племства са романтичарских дворова. Односећи победу у књижевности, досада и неки други псеудоними иза којих се скрива: сплин, туга, бол, па чак и меланхолија, коју читаоци романа и поезије схватају на прилично површан начин, као да савршено покривају (ако заборавимо на теолошку страну) семантичко поље акедије. Претерана склоност Уисмансових јунака ка путовањима на која у стварности уопште не могу да оду изванредно личи на искушење простора које су неговали монаси обузети акедијом на уштрб *topos*-а, и о чему говоре патристички текстови. Бодлер осећа потребу за њом и својим читаоцима упућује *Позив на путовање* или зазива своју душу да напусти мали свет који сувише добро познаје, и одиста, она је спремна да се пресели *anywhere out of the world,* али стварно путовање у Онфлер писца *Цвећа зла* испуњава гађењем тако да се сместа враћа у Париз и тамо се досађује „већ месецима, онако како се никада нико на свету досађивао није". Цели XIX век, и нарочито књижевност која следи за романтизмом, дубоко су обележени аветима бекства, велике промене поднебља, географских путовања; ипак, у већини случајева, писци који су у питању остају при имагинарном: „Путници у папучама, који путују кроз писање." Ово је само пример, несумњиво скроман, различитих метаморфоза кроз које акедија пролази у модерно доба. Основанија трагања у том правцу могла би открити и многе друге: досада, бол, празнина или туга су називи који упућују на бескрајну разноврсност искустава и ставова који се смештају у одређени културни хоризонт и пресудно утичу на устројство уметничког дискурса. Њиме је пре свега прожета књижевност, а није незанимљиво ни замислити је као скуп докумената који не сведоче о еволуцији „осећања", него о правим пустоловинама духа који се ухватио у коштац са светом и са самим собом.

Несумњиво, тај низ преображаја треба признати као вероватан како би се прихватио смисао који акедији даје млади Сиоран:

„У сенци манастира, нека потмула туга стварала је у души монаха ону празнину коју је средњи век звао *акедија.* То гађење настало због пустиње у срцу и окамењености света представља религиозни сплин. Није то гађење према Богу, него досађивање *у* Богу. *Акедија,* то су сва она недељна поподнева проведена у тешкој тишини манастира.

У својим првим полетима, екстаза ствара пејзаж за саму себе; акедија га разобличава, његову природу чини малаксалом, његово постојање отужним, и изазива отровну досаду коју нам само наше стање смртника лишених благодати дозвољава да схватимо. Модерна акедија више није манастирска самоћа – мада

свако од нас у души носи манастир – него празнина и стрепња пред слабим и напуштеним Богом."

Туга, празнина, сплин и досада овде су изричито употребљени као синоними монашке акедије. „*Пустиња* у срцу" и „*окамењеност* света" исто тако нису невине метафоре: истакнуте речи чине свакодневни универзум монаха који живи у манастиру у пустињи и који сматра да га мучи непомичност пејзажа. Али, ако наставимо тим путем, изложићемо се опасности да више не будемо у могућности да разликујемо тугу, досаду, празнину, акедију и многе друге појмове који ипак наизглед имају различите историје и различите смислове. Ако ћемо право, сваки од њих потиче од меланхолије, као што смо то показали у случају акедије.

5. Досада

> Опустошен досадом, тим циклоном у успореном кретању...
>
> Сиоран, *Признања и анатеме*

> Досађивати се, то значи прежвакавати време.
>
> Сиоран, *Силогизми*...

Оно што нам прво пада у очи када одлучимо да се позабавимо питањем досаде код писца као што је, на пример, Сиоран, јесте одсуство средстава која би нам омогућила да проникнемо у њу на други начин осим тако што ћемо је одболовати. Убрзо ћемо постати свесни да, што више размишљамо, то се више заглибљујемо у појмовну маглу која нам не дозвољава да кренемо даље ка неком смислу, ако не позитивном, јер га досада не може имати, а оно барем разумљивом. Ако пажљиво размислимо, убрзо увиђамо да ту нема ничега одређеног: „Страст нас уништава утолико више што је њен предмет расплинутији; моја је била Досада: подлегао сам њеној неодређености." Из тога следи дуг низ могућности испољавања која значе суморност, мрзовољу, равнодушност и као некакав умор од бића. Досада се завлачи свуда и за собом повлачи одсуство догађаја које се граничи са катастрофом: она убија сваку жељу, и више од тога, представља неку врсту еквивалента Апокалипсе; али, насупрот библијском Откривењу, она проповеда крај света као Пропаст и доколицу. Тако је замишља Сиоран који, како би је дефинисао, забављајући се, проширује идеју неактивности на космички ниво: „*Универзум претворен у недељно поподне...*, јесте дефиниција досаде – и краја универзума..."

Нема сумње да је погрешно замишљати да би било каква делатност или нада у срећну будућност могле да се супротставе тој упорности, и тако је одбацити уз помоћ пуке воље да се човек ослободи досаде. Узалудна је нада и болна илузија веровати да би је овде и сада неки неочекивани догађај могао натерати да узмакне. У ствари, она напада оно најдубље у бићу, саму инфраструктуру постојања. Досада непрестано поткопава, минира сваки остатак вере у појединцу, и претвара га у некога ко више не верује у своје постојање, или ко се, сматрајући себе за покојника, чуди што је уопште жив. Разумемо зашто Сиоран о њој говори као о темељној болести. Ипак, уопште не бисмо били импресионирани дескриптивном страном његовог дискурса, који нам не би помогао да превише брзо разлучимо константе тог погубног осећања; јер, оно што нас у његовим речима осваја, то је управо, и поново (читалац се без икакве сумње сећа одломка у којем Сиоран говори о досади код Валерија, и о *Свескама* које су настале као њена последица) однос који досада има према дисконтинуитету, последици разорног дејства које она има на дух:

„Досада слаби дух, чини га површним, неповезаним, минира га изнутра и ишчашује га. (...) Не знам ни за један тренутак

када она није била ту, крај мене, у ваздуху, у мојим речима и у туђим, на мом лицу и на свим лицима. Она је маска и супстанца, фасада и стварност. Не бих могао себе да замислим ни живог ни мртвог без ње.(...) Ништавило бића које ми је допало, стално га нагриза, а ако ми оставља мрвице, то је зато што му је потребан материјал на којем ће радити... Ништавило на делу, пустоши мозгове и своди их на смесу разломљених појмова. Нема те идеје коју она неће спречити да се повеже са неком другом, коју неће изоловати и неће смрвити, и тако активност духа деградирати на низ дисконтинуираних тренутака. Појмови, осећања, осети у дроњцима, такве последице оставља њен пролазак. (...) То је бољка која се шири *даље* од простора; морате да бежите од ње, иначе ћете убудуће правити само бесмислене планове, као што чиним ја када ме притера уза зид."

Одиста, досада делује на појединца на подмукао начин: она ремети јединство хтења и делања, *раставља* идентитет на просте чиниоце односа, које потом користи како би их „нагризала" појединачно, непрестано, добро пазећи да сачува мрвице. Дух онога ко се досађује нужно је сведен на ентропијске "дроњке" бића, и однос према свету може да успостави само преко „смесе разбијених појмова"; његова мисао бива исто тако суштински разбијена. Сада схватамо зашто Сиоран тврди како је „своју мисао претворио у прах": не зато „да би надмашио моралисте", који су га научили само да га „разбија у парампарчад", што је тек понос аутора који држи до тога да му признају његову оригиналност; него зато што га је снашла дубља бољка која га прати целог живота и која га онемогућава у било каквој кохерентној делатности. Досада онемогућава кохезију идеја, утиче на способност појединца да се повеже, има разорну моћ над синтаксом.

„Ништавило на делу" већ је израз који призива разлику коју је Сиоран правио између *ништавила* и *празнине*. Подсетимо још и на то да су празнина и досада често заједно присутне у Сиорановом писму и да се, углавном, једна испољава кроз другу: „Не страхујемо више од сутрашњице, чим научимо да пуним рукама грабимо из Празнине. Досада чини чуда: празнину претвара у супстанцу, она сама је *празнина хранитељка*." Или још: „У неодређености душе, досада тежи супстанци. И допире до ње: *супстанце празнине*." Та готово еквивалентност уопште нам не би сметала, пошто смо ионако тврдили да обе потичу из полиморфне структуре меланхолије. Савршено нам је јасно да је, када је реч о негативним осећањима, оно што постаје одиста важно у Сиорановом дискурсу мање назив који он употребљава да означи такво стање душе, а више афективни феномен као такав, са свим појединостима и специфичностима, чија сложеност се не би могла пренети једном речју. Зато нас неће изненадити када видимо да Сиоран у једном те истом одломку говори о досади и меланхолији најпре као о искуствима која треба прихватити и из којих се може извући метафизичка корист, управо зато да би биће избегло да потоне у „психологију":

„Чак и наше неодређене бољке, наше магловите немире који се своде на физиологију, важно је вратити уназад, вратити их на захвате интелигенције. А када бисмо Досаду – таутолошко опажање света, туробно таласање трајања – уздигли до достојанства дедуктивне елегије, када бисмо је довели пред искушење узвишене јаловости? Не прибегавајући неком вишем поретку душе, она тоне у тело – и физиологија постаје последња реч наших филозофских заглупелости. (...) Дух *по себи* може бити само *површан,* пошто се по природи брине само за уређивање појмовних догађаја, а не за последице које они остављају у сферама које *означавају.* Наша стања занимају га само у мери у којој се могу премештати. Тако меланхолија проистиче из наше утробе и спаја

се са космичком празнином; али дух је прихвата само када се очисти од свега онога што је везује за крхкост смислова; она је *тумачи;* истанчана, она постаје *становиште* – категоријална меланхолија. Теорија вреба и хвата наше отрове; она их чини мање штетним."

Суседство досаде и меланхолије у овом тексту много говори о њиховом аналогном положају у Сиорановом дискурсу. Али, поводом овог одломка треба приметити да се досада и меланхолија налазе на истом егзистенцијалном плану: то су "бољке" које треба прихватити на неки начин како би се подстакао рад духа. Осим тога, њихов штетни утицај може се умањити ако им се наметне другачији, рецимо, метафизички ток; ако се пред њима утре тај други пут, не само што би било могуће заобићи опасност од „потонућа у тело", него би се и рад интелигенције могао уздићи и тако би се за њих пронашло ново достојанство, они би постали предмет филозофске рефлексије. Тако би се у исти мах и оплеменило оно што је у њима битно негативно.

Други аргумент у прилог односа еквивалентности који досаду повезује са меланхолијом почива на „неразумној" реакцији коју је Сиоран замислио када се нашао пред деструктуришућим дејством досаде:

„Тада сањам о горкој мисли која би искрсла у стварима како би их дезорганизовала, избушила, пробуразила, у књизи чији би слогови, насрћући на хартију, укинули књижевност и читаоце, о књизи карневалу и Апокалипси Књижевности, ултиматуму упућеном куги Речи."

Једини лек против мрвљења духа и света јесте дискурс чија би разорна моћ истовремено могла надокнадити монотонију неким иначе растачућим призором: онај ко досадом „притеран уза зид" прави „бесмислен план" да укине књижевност *и читаоце,* у ствари хоће да се освети за зло које је претрпео тиме што ће га нанети целом човечанству, пошто би свет без књиге и без читалаца био управо свет у којем се умире од досаде... Нема никакве сумње да се та жестока мржња зове меланхолија. И да она долази када досада преврши сваку меру, што све довољно говори о истоветности досаде и црне жучи.

Али, из чега се тачно састоји искуство досаде? Све до сада, износили смо неке њене особености, онако како их Сиоран описује у својим књигама, не инсистирајући на ономе што је специфично за њу.

Морамо поштено признати да смо намерно одлагали тренутак када ћемо приступити том питању. То што смо све до сада остављали по страни тај посебан однос који повезује искуство досаде са Временом и чини да под њеним утицајем ово друго више не протиче, нисмо радили ни зато да бисмо злоупотребили читаочеву добронамерност, нити зато да бисмо подстакли његову радозналост. Ако смо се можда превише задржали на премисама, то је управо зато што се кроз тај специфичан однос досада смешта, овога пута на суштински начин, у хоризонт меланхолије.

Ипак, кренимо редом. Већина филозофа, психолога, писаца, психијатара, итд., који су се бавили питањем досаде, често помињу колико је особама које болно мучи та бољка тешко да схвате протицање времена. За Јанкелевича, који наводи барем четири узрока који је изазивају (Неактивност, Самоћа, Монотонија и Умор), ствари су сасвим јасне: „Метафизичко начело досаде јесте *Време."* Та тврдња односу којим се бавимо даје филозофско достојанство које га поставља изнад сваког психолошког, социолошког или неког другог објашњења. Осим ако и та друга објашњења не потврђују повлашћено место времена као „метафизичког начела": „Истовремено скорашња и првобитна, зар се досада не објашњава кроз однос времена према темпоралности? Теоретичар забаве добро познаје релативност доживљеног трајања; др Минковски и Габријел Марсел, са своје стране, увиђају

везу која постоји између проблема досаде и проблема времена.“ Растезање времена у вечну садашњост зато је веома добро позната појава, на коју се, уосталом, указује и у једној од најлепших Сиоранових књига, и то на најексплицитнији начин:

„Кад решим да се ухватим за тренутак, тренуци ми измичу: нема ниједног који није непријатељски расположен према мени, нема ниједног који ме не одбија, који ми не показује како не жели да буде у мом друштву. Сваки је неприступачан, и један за другим разглашава моју изолованост и мој пораз.

Не можемо да деламо уколико не осећамо да нас они носе и штите. Када нас напусте, остајемо без опруге која нам је неопходна како бисмо извели неки чин, било да је пресудан, или макар какав. Остављени на цедилу, без икаквог ослонца, тада смо суочени са изванредном несрећом: несрећом да немамо право на време.“

Несрећа да „немамо право на време“ јесте највеће искушење особе која трпи муке које изазива тај разорни „циклон у успореном кретању“ какав је досада. Али, то није све. Тако доживљена катастрофа није тренутна, она тежи да постане стална и за собом повлачи крајњу патњу о којој у Сиорановом дискурсу сведочи већ и интензитет слика:

„Живети, то значи подносити магију могућег; али када већ у самом могућем приметимо савршену *будућност,* тада све постаје потенцијална прошлост, и више нема ни садашњости ни будућности. Оно што разликујем у сваком тренутку јесте његово дахтање и његов ропац, а не прелаз ка следећем тренутку. Разрађујем мртво време, ваљам се у загушљивој будућности.“

Сва горчина меланхолика, цело његово схватање света као мрачне илузије, његов умор и очај долазе од те немогућности да се веже за време, да попут свих осталих цео учествује у обманама друштвеног живота, да верује у све химере. Сиоранова метафизика заснива се на том разорном искуству досаде; то је, несумњиво, метафизика нарочите врсте, јер тврди да је пад из раја за човека значио пад у време и да оно представља оквир у којем се одвија историја. Али, прети му други пад, једнако тежак и тоталан као и први:

„Пошто је упропастио истинску вечност, човек је пао у време, где је успео, ако не да узнапредује, а оно барем да живи: у сваком случају, прилагодио му се. Процес тог пада и тог прилагођавања зове се Историја.

Али, сада му прети други пад, чију огромност још тешко може да процени. Овога пута он више неће пасти из вечности, него из времена; а пасти из времена, то за њега значи да ће испасти из историје, то значи да ће остати да лебди, да ће упасти у непомичну и суморну, апсолутну стагнацију, где се заглибљује и сама реч, пошто не може да се уздигне изнад светогрђа или преклињања. Било да му непосредно прети или не, тај пад је могућ, дакле, неизбежан. Када то буде значило да је човек подељен, престаће да буде историјска животиња. И тада, када изгуби чак и сећање на истинску вечност, на своју првобитну срећу, скренуће поглед ка нечему другом, ка темпоралном универзуму, ка другом рају, из којег је прогнан.“

Човек је на себе навукао претњу да ће изгубити време, што не значи повратак у рајску срећу, него другу пропаст, пад у некакву подвечност без путоказа, у којем постојање које се досађује пада у очајање због сопствене самоће. То значи да се човек још више удаљава од свог божанског порекла, и да ће тај пад за њега бити без повратка, одатле више неће моћи да се извуче. Јасно видимо да Сиоран човечанству предвиђа меланхоличну судбину, јер, шта је друго тај „пад из времена“, који се у његовим текстовима тиче свакога, ако не пројекција личне пропасти на цело човечанство? Ако писање за Си-

орана има терапеутски значај, сада можемо наслутити на чији рачун намерава да истера из себе меланхолију... Ипак, упркос тој неправди и суровости, постоји нека корист коју читалац може извући за себе из те Сиоранове истанчане агресивности: и поред ситних победа и мноштва брига у свакодневном животу, и поред породице, пријатељства, професије, моћи ће да буде свестан своје суштинске самоће, ако не и истинске димензије неуспеха који га вреба на самом крају поља. Попут Демокрита, Сиоран се смеје лудилу света, и кажњава га својом мудрошћу, мудрошћу која није ништа мање луда... Стварна корист од онога ко осети да га се тичу Сиоранове речи јесте у томе што сазнаје истину о себи присвајајући туђу меланхолију.

Превела са француског
Александра Манчић

■

Меланхолија мрзиља

Константин Захарија

У овом тексту аутор покушава да одгонетне порекло мржње и зле воље са којима се Сиоран обрушава на све што уђе у орбиту његових размишљања, укључујући ту и њега самог. Сиоран је сам себи толико тежак и мрзак да једини излаз види у покоравању Злу и пристајању на лудило. Пошто је од најстаријих времена, па све до Фројда и савремених теорија устаљено мишљење да мржња црпе своје сокове из меланхолије, питање које се поставља јесте да ли се и сиорановска мржња може сместити у неки од тих лепо уобличених одељака људске мисли. Изгледа да не може, баш као што ни сам Сиоран не може да се сврста ни у једно од књижевно-жанровских одређења. Сиоранова мржња, по мишљењу Константина Захарије, нема ничег патолошког. Напротив, она је унапређена у гносеолошко начело, у нужан услов самоспознаје и спознаје света уопште.

Пијан сам од мржње и од себе.
Сиоран

Нихилистичка димензија Сиорановог дискурса не може промаћи никоме ко се посвети читању његових књига. Читајући их, остајемо запрепашћени немилосрдним судовима о многим стварима, на које се неумољиво обрушава тај „мислилац од прилике до прилике“, како воли себе да назива, жестоки антифилозоф, изванредни стилиста и повремено моралиста. Искаљује бес на Богу, баш попут ликова из Старог завета, и од њега тражи да му полаже рачуне. Прориче мрачну будућност западног друштва указујући на његове мане, али са толико зле воље да се на крају питамо какву му је то неправду оно нанело, ако није у питању она *маргиналност* на коју је наизглед пристао од своје воље; осим тога, срећни смо што можемо да утврдимо како његове аргументе, иако су непобитни, стварност уопште не по-

тврђује. Према главним предметима својих размишљања: животу, смрти, мудрости, стварности, књижевности и језику без разлике, према свим тим парафилозофским тумарањима он се са свом својом доследношћу и жестином односи *узорно* мрзовољно. Чак и када се Сиоран предаје бурним *изливима дивљења,* несумњиво зато да би се ослободио сопствене ватрености, његове похвале понекад постају толико безобзирне, да се питамо који га то демон злобе прогања. Откуда долази сва та *мржња* према свакој ствари која постане предмет његове мисли?

Његов дискурс скоро никад није лишен насиља, а не штеди ни његово *ја,* повлашћену тему његових нетрпељивости. Сиоран као да је извукао крајње последице из Паскалове чувене фразе – „*Ја* је достојно мржње." Али, док је за филозофа Пор-Роајала ту реч о неутралној тврдњи чији је улог несумњиво религиозни („Свако инсистирање на нашем *ја* иде на штету Бога", као да каже), за писца *Кратког прегледа распадања* ствари су савршено јасне и недвосмислене јер, пошто је одбацио свет, идеологије, друштво и свако друго веровање на чију безначајност без оклевања указује, када дође до тога *ја,* може да каже само „Ја себе мрзим". Примера има свуда у његовом делу:

„Уживајући у мржњи коју гајим према себи, сладострасно шетам своју злу судбу под крхотинама времена. Нека од овог тренутка ни комадић стварности не додирне моје чело! Нека ђаво дуне у моје боре своју мудрост и своју патњу, нека дах Зла продре у мој мозак, нека тренуци у нереду повуку наду и нека тамо устоличе своје хаотичне изливе! Нека лудило више не плаћа данак духу, нека се рашири по територијама мисли!"

Рекло би се да кроз свој дискурс Сиоран уводи у игру некакву жељу за самоуништењем, и да му је „терет свога ја" толико тежак, да је једино решење да га се ослободи безумље. Ако је *ја* у тој мери неподношљиво, онда се треба потпуно покорити власти Зла и потонути у лудило. Два-три пута се Сиоран враћа на то, и изнова говори о томе шта је демонско у мржњи према себи, изричито је повезујући са искушењем и са Ђаволом, на кога човек вишеструко личи:

„Докле год смо живели у елегантном страху, Бог нам је сасвим лепо одговарао. Али кад су нас они други, бесрамнији, зато што су дубљи, узели под своје, био нам је потребан други референтни систем, други господар. Ђаво је био лик о којем смо сањали. (...) Тај „велики Очајник" јесте бунтовник који сумња. Кад би он био једноставан, цео из једног комада, уопште нас се не би дојмио; али његови парадокси, његове противречности јесу и наше: он представља збир наших немогућности, узор наших побуна против нас самих, наше мржње према нама самима. Формула пакла? Њу треба тражити у том облику побуне и мржње, у испаштању свргнутог поноса, у оном осећају да смо само грозоморна количина занемарљивог, у грозама *ја*, оног *ја* које представља почетак нашег краја..."

После пада, тај нови страх, још огавнији и још дубљи, који за свој референтни систем узима „великог Очајника" какав је Ђаво, омогућава прво приближавање контекста у који је смештена мржња према себи код Сиорана и меланхолије. Бојазан и туга као да иду у пару и не треба далеко да тражимо како бисмо сазнали зашто оне на крају имају исти ефекат на појединца. У време када је медицина била на својим почецима, Хипократ је показао да упорно присуство једне или друге води до успостављања истог *стања:* „Када бојазан или туга дуго трају, то је меланхолично стање." Зато је савршено основано у „великом Очајнику" видети неку врсту господара људских „страхова", меланхолично чудовиште које управља црножучним страхом човека кога је Бог напустио. Живети

под влашћу Ђавола несумњиво значи живети у паклу, јер се онај кога мучи страх и туга храни противречностима надахнутим сумњом, мрзи свет који га одбацује и мрзи себе зато што болно осећа колико је мали; сведен је на то да трпи „страву свога *ја*" и осуђен на узалудан напор да се извуче из понора у којем, међутим, остаје, у бесконачном слободном паду: за меланхолика *ја* представља собу за мучење из које нема излаза.

Поводом тог питања нећемо се враћати на Кјеркегорове речи, према којима је меланхолија „мајка свих греха", нити ћемо изводити аналогију између мржње према себи, где Ђаво представља узорити лик, и греха акедије, на који Црквени оци упозоравају монахе. Ипак, идеја по којој мржња води порекло од меланхолије веома је стара; налазимо је у средњем веку код Хуга де Сен-Виктора, који је недвосмислено тврдио: *„Rancor est ex atrabili."*

Зашто би мржња потицала од меланхолије? Због чега, када се нађемо у власти црне жучи, нужно мрзимо себе? А пре свега, како можемо осећати мржњу? Као осећање по себи, независно од онога што верујемо да јесмо? Или је то својевољно изабран став, намеран избор, зато што уживамо у мржњи према стварима и бићима, па и самом Богу?

За Сиорана, мржња је понекад оно осећање против којег не можемо ништа, које је човеку запало у удео како би сведочило о неизрецивој патњи коју једино крик одраног може представити: „Не мрзим никога; али, од мржње ми крв постаје црна и изгара ми ова кожа коју године нису успеле да потамне. Како укротити, благим или строгим осудама, гнусну тугу и крик одраног?"; понекад је, опет, став који треба заузети како би се „победио песимизам али не и патња": поред других „правила", међу којима је и „бити тужан са методом", он додаје: „вештачки одржавати мржњу против свега". У првом случају, брзо се препознаје *сува* меланхолија, о којој говори средњевековна медицина, настала управо из сагоревања крви и сматрана за много штетнију од природне црне жучи. Тако би мржња била активни принцип који животни сок претвара у шкодљив сок. У другом, то је гнев којим се меланхолик служи како би себи пружио илузију да дела као праведник: како би оспоравао друге и самог себе. У сваком случају, ма који начин да је у питању, у мржњи нема ничега позитивног!

Покушајмо, међутим, да видимо да ли у Сиорановом дискурсу о мржњи према себи не долази до некаквог обрта који би преокренуо уобичајено мишљење о том прекора достојном афекту („Мрзети себе, какав ужас!" узвикује монденка која дотерује косу пред огледалом, док Паскал, посматрајући плаветнило неба, мрмља: „Истинска и једина врлина јесте мрзети себе"). Покушајмо, дакле, да видимо да ли са неке стране та мржња можда не доноси нешто ново и важно ономе ко је осећа; Сиоран је тај који нам увек приређује таква изненађења нечим новим:

„Оно чиме се човек одликује јесте мржња према себи. Пошто га је протерала из раја, она је учинила све што је могла како би повећала отклон који га раздваја од света, како би га одржала будног између тренутака, у празнини која се завлачи међу њих. Из ње се рађа свест, у њој, дакле, треба тражити полазну тачку феномена човека. Ја себе мрзим: ја сам човек; мрзим себе апсолутно: апсолутно сам човек. Бити свестан, то значи бити одвојен од себе, то значи мрзети себе. Та мржња мучи нас у корену, а истовремено нам обезбеђује сокове са Дрвета познања."

Нешто узнемирујуће и у исти мах суштинско речено је у овом одељку. Пре свега, човек који себе мрзи достигао је известан степен будности свести. За Сиорана, мржња према себи је толико специфична за феномен човека, да мрзети себе постаје нека врста нужног услова да би човек постојао, да би себе препознао

као човека. Осим тога, оно што ће на другом месту привући нашу пажњу јесте однос који у Сиорановом тексту повезује ту врсту мржње са спознањем, са знањем. Библијске алузије на страну („прогнати из раја" и „Дрво познања" потичу из дискурзивне стратегије која нема никакве везе са хришћанском вером; пре је реч о *topos*-у који омогућава да се брже и лакше приступи проблему порекла човека) Сиоран нас позива да мржњу, прву мржњу према себи, ону коју је Адам осетио када је загризао јабуку (да употребимо исти аргументацијски *topos*) посматрамо као став који заснива човечанство, у мери у којој спознање после тог тренутка више неће бити искључиви атрибут Бога; упркос забрани коју је ставио, од тада ће морати да га дели са човеком. Али, човек га се домогао поступивши грешно; зато ће и само спознање бити задојено „грехом", то јест, мржњом према себи. Тај однос између мржње и спознања сматраћемо за достигнуће од суштинског значаја.

Видели смо каквим се заобилазним путевима опште осећање мржње учвршћује као конститутивни елемент меланхолије. Сада је тренутак да видимо у којој мери мржња према себи такође потиче од истог појма. У ту сврху, обратићемо се Фројдовим списима, тачније, чланку *Жалост и меланхолија* (1917), чије објављивање одузима психијатрији поље истраживања које ће после тога датума она делити са психоанализом.

Фројд почиње описом опште слике та два стања и брзо долази до закључка да постоји читав низ ситуација заједничких раду жалости и меланхолији, које је покренуо „губитак вољене особе или апстракције постављене на њено место": дубоко болна депресија, прекидање занимања за спољашњи свет, губитак способности за љубав и смањење осећања самопоштовања. Међу свим тим цртама, само смањење осећања самопоштовања не испољава се у жалости. Све остале су, напротив, присутне и у тешкој жалости, реакцији на губитак вољене особе, као и у меланхолији. Додатна црта која се потврђује у овој последњој захтева још већу пажњу терапеута, зато што њено тумачење ствара читав низ тешкоћа: „Меланхолик показује (...) црту која је одсутна у жалости, а то је изванредно смањење његовог осећања самопоштовања, огромно осиромашење његовог *ја*. У жалости свет постаје сиромашан и празан, у меланхолији се то догађа са болесниковим *ја*. Болесник нам описује своје *ја* као безвредно, потпуно неспособно, и достојно моралне осуде: пребацује себи, вређа самог себе и очекује да буде избачен напоље и кажњен. Понижава се пред сваким, сажаљева свакога од својих што је у вези са особом тако недостојном као што је он. Не може да процени да је у њему дошло до извесне промене, него самокритику проширује на прошлост; тврди да никада није ни био бољи." Са самооптужујућим дискурсом меланхолика улазимо у патолошку зону депресивне меланхолије. Како у тој врсти случајева нема користи од противречења болеснику, Фројд примећује и да се тај дискурс разликује од жалости једном одређеном страном: *меланхолик* „нам коректно описује своје психолошко стање. Изгубио је поштовање према себи и за то мора имати добар разлог. Али, тада наилазимо на противречност која представља тешко решиву загонетку. Аналогија са жалошћу довела нас је до закључка да је меланхолик претрпео губитак који се тиче *објекта*; оно што произлази из његових речи јесте губитак који се тиче његовог *ја*." Овде није реч о губитку вољене особе, него о губитку свог *ја*, и то ишчезавање сопственог *ја* представља оно против чега се меланхолик буни када говори о својим недостацима, својој ништавности, својој потпуној неспособности да уради било шта, и прво што му пада на памет јесте да поверује како тиме што то изговара, може ствар

и да поправи. Али није тако, зато што меланхолик својим самоомаловажавајућим дискурсом себи не оставља никакву шансу. Себе заиста сматра за последњег међу људима, ако не и нижом врстом човека, достојног презира и прекора. Суочен са таквом жестином, Фројд убрзо допушта да, судећи по његовом веома кохерентном говору о томе, меланхолик мора бити у праву што је толико строг према себи: „У неким другим притужбама на самог себе чини нам се да је такође у праву, и само схвата истину проницљивије од других особа које нису меланхолици. Када, у жару самопрекоревања, себе описује као бедног, саможивог, неискреног, неспособног да буде независан, као човека чији су сви напори тежили само томе да прикрију слабости своје природе, по нама је савршено могао да се на задовољавајући начин приближи спознавању самог себе, и једино питање које себи постављамо јесте зашто најпре треба да се разболимо како бисмо дошли до такве истине."

Време је да застанемо како бисмо покушали да видимо шта се заиста дешава у дискурсу мржње код Сиорана. Одиста, ово што нам изгледа као типичан случај (ако ту уопште постоји типичност, када узмемо у обзир нестабилност клиничке симптоматологије меланхолије) који је Фројд описао у свом чланку изванредно личи на Сиоранов став према себи, са једном разликом: у Сиорановој меланхолији нема ничега патолошког, она представља темељни тоналитет његове мисли претворен, супротно Хајдегеру који меланхолију смешта на место темељног тоналитета у филозофији, у предмет дискурса.

Мржња према себи и меланхолија су једна те иста ствар, ако то у Сиорановом случају уопште треба понављати. Његов дискурс често сведочи о томе, у складу са ониме што долазимо у искушење да назовемо дијалектика фрагмента: контрадикторно и комплементарно, и најчешће у корелацији са другим меланхоличким темама. Довољно је готово насумично узети неколико примера па видети до које мере мржња према себи, заједно са лудилом, насиљем, опорицањем, тугом и мноштвом другог, чини дискурзивну мрежу која на најбољи начин сведочи о суштинском искуству меланхолије:

„Интервал који ме раздваја од мог леша за мене представља рану; међутим, ипак узалудно чезнем за заводљивошћу гроба: пошто ничега не могу да се отарасим, нити могу да престанем да се трзам, све ме у мени уверава да би црви пландовали над мојим нагонима. Једнако неспособан у животу као и у смрти, мрзим себе, и у тој мржњи сањам о неком другом животу, о некој другој смрти. И, пошто сам желео да будем мудрац каквог никад није било, ја сам само још један лудак међу лудацима..."

Овај одељак на најбољи начин исказује по чему је тешко бити меланхолик. Код њега се јавља суштински раскид између душе и тела; мржња према себи, као природна последица опште неспособности која га присиљава на беспослицу и на то да о свом телу размишља не као о странцу, него још горе, као о „лешу", смешта се у „интервал" који је тај разлаз створио.

У другачијем контексту, мржња према себи постаје нужно остварење саживота са Злом:

„Ту је, у жеравици крви, у горчини сваке ћелије, у подрхтавању живаца, у тим наопаким молитвама које одишу мржњом, свуда где је од ужаса начинио себи утеху. Зар да му допустим да ми поткопава сате, када бих, као брижљиви саучесник свог разарања, могао повратити своје наде и одустати од самог себе? Он – као станар-убица – са мном дели лежај, моје забораве и моја бдења; како бих га уништио, нужно је да и сам будем уништен. А када имамо само једно тело и једну душу, пошто је оно прво превише тешко а ова дру-

га превише мрачна, како да још одозго носимо и терет тмине? Како да вучемо ноге кроз црно време? Сањам о златном тренутку, изван будућности, о сунчаном тренутку који превазилази мучење органа и мелодију њиховог распадања.

Слушати самртнички и радосни плач Зла које ти се све више уплиће у мисли, а не удавити уљеза? Али, ако га удариш, то ће бити само из јалове услужности према себи. Он већ јесте твој псеудоним; не би могао некажњено вршити насиље над њим. Зашто околишити када се ближи последњи чин? Зашто не насрнути на сопствено име?"

Приметимо најпре да тај ужасни странац који се настанио у мени и у мом телу, који су ми дати раздвојени, није нико други до Ђаво, Зло којем смо привржени по темпераменту или нас на то надахњује нека мрачна сила. Али, као друго, пошто је његово присуство симптом удвајања, тај други идентитет који желимо да протерамо постаје лик кроз који се изражава опасно исклизнуће у односу на оно што Фројд зове „искушење стварности", које се, са моралном свешћу и цензуром савести, убраја међу „велике институције нашег *ја*". Имамо утисак да Сиоран у овом одломку жели да пружи дубоки мотив мржње према себи, али изван унутрашње кохеренције текста он даје дискурс о лудилу, лудачки дискурс који, говорећи о разлозима из којих себе нужно мрзимо, покушава да учини веродостојним демонијачке фантазме онога ко их изговара. У тумачењу које дајемо овом одељку, демон против којег се води непрестана борба и са којим се поистовећује („он је већ твој псеудоним") мање представља реторичку вештину или некакав аргументацијски *topos*, а више неку врсту додатног двојника који измиче доказивању кроз стварност. Међутим, то *лудило,* ако је то лудило, није Сиораново (можда је потребно још једном то нагласити), него лудило оног *ја* дискурса које своју аргументацију гради на основу неког предмета датог као вероватног, односно истинског, мада би оно требало напросто ту да буде у улози статисте. Осим ако тај ђаволски двојник није амбивалентан и ако се кроз њега не остварује неки иронијски дискурс.

Други одломци који се односе на мржњу према себи могли би довести до још занимљивијих расправа, али нужно је позабавити се питањем које захтева да одмах буде расветљено: пошавши од Фројдове констатације у вези са истином о себи коју меланхолик учи кроз мржњу према себи, да ли код Сиорана та иста мржња стоји у неком односу према спознавању себе? Може ли се сазнати истина о себи кроз мржњу према себи? Ово последње питање веома брзо налази одговор: „Када, гневан што се превише навикао на себе, човек почне себе да мрзи, убрзо примећује да му је горе него раније, да мржња према себи још више учвршћује везе са самим собом." То нам пружа могућност да претпоставимо да за Сиорана мржња према себи има улогу творца идентитета и да, далеко од тога да у његовом случају представља клинички симптом, она сведочи о некој прилично неуобичајеној врсти самоспознаје чији се дискурс о себи, нарочито богат у његовим списима, непрестано показује. Има одломака који понекад на конкретан начин потврђују наш закључак: „Није смеран онај који себе мрзи." Или још: „Не можете бити са собом а не бити против себе." Који је дубоки мотив таквог става? Сиоран то каже на другом месту, на непосредан начин, позивајући се на то да је порицање за њега нужна ствар: „Не стичем ја свест о себи, ја *јесам* само када поричем."

Али, још једном, та потреба да се пориче увек потиче од меланхолије, од онога што је у њој насилно, односно безочно у дискурсу некога ко без стида и срама говори о потпуно интимним стварима:

„Није могуће да нас не погоди чињеница да се меланхолик упркос свему уопште не понаша као неко ко је, на нормалан начин, притиснут грижом савести и самооптуживањем. Овде у њему нема стида пред другима који, пре свега другог, карактерише ово последње стање, или се барем тај стид не показује на упадљив начин. Готово да би се могло показати да код меланхолика постоји супротна црта: он се неумесно исповеда пред другима, проналазећи задовољство у излагању своје голотиње." Делећи са нама своје патње и веома интимне појединости о томе шта их је изазвало, меланхолик показује известан садизам, нарочито ако заједно са Фројдом прихватимо да су те самооптужбе у ствари упућене изгубљеном објекту. Осим ако се кроз насилност његовог дискурса не остварује „регресија либида у нарцизам", што је процес који, након што је меланхолија обавила своје, отвара пут у манију: „Сукоб у *ја*, против кога се меланхолија бори уместо да се бори за објект, нужно делује као болна рана која тражи изванредно високо контраинвестирање."

Што се тиче Сиорана, он се од случаја који је описао Фројд разликује по једној сасвим одређеној црти: све трпећи меланхолију, он је прихвата како би од ње створио гносеолошко начело. Мржња према себи представља само спрецифичну варијацију те вишеструке, чак бисмо могли рећи полиморфне меланхолије, коју је искусио у свим видовима. Присвојио ју је на такав начин да више не може без ње: „Мрзим сваку помисао на *равнодушност:* нисам увек тужан, дакле не мислим увек." На другом месту, говорећи о неправдама које је изазвала историја, има само једну жељу: „да горчини пружи достојанство једне гнозе".

Уосталом, дискурс мржње према себи се наставља, у дијалектици враћања и понављања коју производи фрагментарно писмо, непрестано, истовремено противречно и комплементарно, како би се стално говорило исто на хиљаду различитих начина:

„Ако сам, када добро размислим, унео нешто уживања у рушење, било је то, насупрот ономе што ви мислите, увек на моју штету. Никада не уништавамо нешто, него уништавамо себе. Ја сам себе мрзео у свим предметима своје мржње, замишљао сам чуда уништења, своје сате претварао у прах и пепео, излагао се гангренама интелекта."

И тако даље.

Превела са француског
Александра Манчић

■

Меланхолија позних дела

Бела Хамваш

□

Дела настала у позним годинама стваралаца међусобно се разумеју и најбоље се међусобно тумаче. Бела Хамваш сматра да то има неке везе с меланхолијом. За Хамваша меланхолија није ни расположење, ни осећање, ни психичко стање, а још је понајмање болест. Она је крајња станица пролазности, последње уживање, последње сазнање, последња сигурност и последња опасност. Меланхолија има своју књижевност, музику и сликарство и све троје загњурено је у ту последњу кап меда живота. Али она није једноставна. У том последњем, згуснутом трајању, човек истовремено доживљава више могућих, и по свему различитих, судбина. Сулудо богатство и сулуда сложеност. Шекспирова Бура, *Бетовенови последњи квартети, списи Лао Цеа и стари Сезан, без обзира на средство уметничког израза, историјско раздобље или културу, говоре о истоветном свету. Зато што говоре језиком меланхолије.*

1

О Бетовеновим последњим квартетима тешко је говорити не зато што је у њима зазвучала највиша музика за коју ми знамо, већ зато што ова музика није преводива. Њен језички пандан, међутим, може се пронаћи тек на неколико скривених места уметности. То је свет другог дела *Фауста*, *Едипа на Колону*, Шекспирове *Буре*. *Kunst der Fuge*, стари Толстој и Сезан спадају овамо исто тако као старац Платон, Хераклит и Лао Це.

Шта то одваја квартете од ранијих дела? Исто оно што одваја *Федра* од *Номоа*, *Хенрика IV* од *Буре* и *Ану Карењину* од *Кројцерове сонате*. И исто оно што их одваја од ранијих дела, спаја их с позним делима других стваралаца. То је загонетка аналогијâ позних дела. У позним делима метафизика и сликарство, поезија, драма и музика говоре о истоветном свету независно од језика, раздобља, народа и времена. Ту се налази језички пандан музике, о Бетовеновим последњим квартетима готово је немогуће говорити на основу његових ранијих дела. Али не само да се може говорити о њима, него и треба, ако човек говори о делима старог Гетеа и Софокла, старог Платона и Баха.

2

Пре свега пејсаж из старости.

Софокле не описује Колон. Све у свему само каже: О, предивно место света! Ипак, у целокупној уметности једва да постоји боље представљено место. Више је то раван предео, више места се уздижу тек на ивици хоризонта. Благо и широко заталасане хумке. Колон је оваква хумка. По њему ретко старо дрвеће, а на ивици мале шуме шибље, жбуње, трава и грмље. С брежуљка пуца поглед на равницу. Омањи салаши, неколико села и сасвим далеко као да је град. Дубока и уравнотежена перспектива. О, предивно место света!

Гај? Да, али какав гај! Чак и ко никада није чуо за њега, ступивши у њега почиње да говори тихо. Мирис ваздуха је сасвим другачији. Чак и материја. Дрвеће тихо гори у овом интензивном ваздуху. Гладак предео, selbst der Gedanke gleitet ab, као што каже Гете: чак и мисао склизне с њега. Стоји ту неухватљиво и непрорачунљиво, несхватљиво и непокретно. Нема у њему ништа изузетно. Али, ступи у њега и најежићеш се.

Колон је свети гај у који богови шаљу Едипа да умре. Ипак, то је пре обесмрћење него смрт. „Богови опет уздижу старца што паде као млад."

Необично је што је Едип слеп, а цела драма на Колону је препуна погледа. Тезеј вели Едипу: Твоја видовита моћ никада није грешила. Едип каже: Сад већ јасно видим. А Исмена: У томе што велиш, видовита моћ говори.

Кад је Едип видео, био је роб своје судбине. Овде на Колону слепац је почео да види. „Сад већ јасно видим.“ Не само сакралну стазу која води у смрт, не само своју судбину, не само људе, Исмену, Антигону, Тезеја. Он ступа у свој гај обесмрћења. Пита где се налази. Али по ваздуху који му струји преко лица и онако зна да је на Колону, где ће с њега сада неопозиво бити спрана мрачна и крвава срамота живота.

Пејсаж из старости није висока и стеновита планина. Она је за осамљене мудраце. А старац није ни осамљен, ни мудар. Старац је стар. Пејсаж из старости није море. Оно је за страснике, авантуристе, пожудне. Није шума, јер је она за аскете, мистике, ловце. Није пустиња, јер је она за коњанике, разбојнике и пустињаке. Пејсаж из старости је готово празан простор, мало дрвећа, тек малко уздигнута хумка, ретке сенке и болно дубока перспектива. Убог, једноставан, гладак, без сензације и без живописности. Никаквог скривеног ефекта. Ничег театарског. Али на овом празном, готово пустом, необраслом месту које је без ефекта сасвим је другачији мирис и материја ваздуха и ко овамо стигне, и нехотично говори тихо. Овде се не би могла подићи кућа, село, још мање град. На овом месту нико не би могао да издржи живот. Овде се не може дерати ни свађати се. Ништа није толико немогуће као што је вашар на Колону. Није за човека. Место гори у температури појачаној сталним присуством вишег постојања. О, предивно место света! Никаква лепота, никаква красота. Овај готово празан простор је немилосрдно трезвен и потресно једноставан. Ово је пејсаж из старости у Бетовеновој музици на Колону, у Сезановим сликама на Колону, у Лао Цеовој филозофији.

3

Из ранијег живота понео је неколико двосмислених успомена. Једна од њих је Четири сиве жене. Никада га нису напуштале, али не зато што су га волеле. Четири сиве жене никога не воле. Оне су тек ту и увек и нема места где га не би пратиле. Ако је сам, ако је с драгом, ако је с пријатељима. И у сну се јављају, неме сенке, Беда, Брига, Болест, Оскудица. И сада су ти негде. Немају моћи, али су ту, стајаће му и поред гроба и са чулном тугом и равнодушношћу ће гледати за његовом душом која одлази. Било је случајева да се борио с њима, иако је знао да је то безнадежно. Покушавао је да их отера. Тада је још био млад. Касније се навикао, не на њих, него на њихово присуство. Још касније је жалио, не себе, него њих. Шта хоће? Шта то непрекидно ишчекују? Зар је он тако сјајан плен да су оне тако истрајно од ујутру поред његове постеље и непокретно стоје у пустој соби? Увек чекају. Шта? Неподношљиво је ово стрпљење. Чекају без радозналости, истрајно, готово с опако равнодушним лицем.

Друга успомена је да је без рецепта. Још сасвим рано су му нудили на десетине рецепата. Овако ћеш бити богат. Овако ћеш бити срећан. Најбоља је чиста честитост. Врлина на крају тријумфује. Знање је моћ. Ни један једини није га привукао, више су му били смешни. Затим су му нудили рафинованије рецепте под фирмом науке и религије. Мамили су га компликованим блаженствима. Никад му ни на памет није падало да наседне било коме. Без рецепта. Одбацити управљач и на океан! Остали су чучали у луци и разбијали главе о томе ако евентуално ипак заплове, по којем ће методу да броде и куда да путују. Наравно, никада нису напустили луку. Сам без рецепта на океану. Било куда да стигне, свуда је био странац, јер би га свуда сместа питали какав му је рецепт. А он га није имао. Искључили би га и посматрали. Мислили су да поседује скривен тајанствени рецепт и да уме да отвори све скривене ризнице, само неће то да ода. Ствар је на концу постала досадна. Остао је сам. Неколико

жена се радознало шуњало око њега како би му измамиле тајну. Било је случајева да допусти да га преваре за неколико пољубаца. Нарочито није било занимљиво. Зашто баш ове две успомене тегли са собом?

4

Рај Логоса је једно од најинтензивнијих места целокупног постојања. Зове се тако јер је човек после извесне границе принуђен да појача језик у јавној употреби и да оперише магијским појмовима. Рај Логоса је овакав магијски појам.

Другачије би се могао назвати и обесмрћењем речи. Њена супротност пак, доступна је релативно лако. Супротност је оно што се уопштено и прилично давно називало књижевност. Језик књижевности је заправо мртав или стран или позајмљени језик, односно није језик, него понајвише шифра, понајвише сленг, односно терминологија. Књижевник је паразит правог језика. Због тога је тако бескрајно сиромашан речима и због тога се приказује тако богатим. Све у свему, укупно неколико речи. Споља су ове речи магијске, али само споља. Волеле би да буду мантра, односно чаробне речи које поседују моћ стварања смисла и решавања кризе. Књижевност одликује терминологија, а не мантра, односно књижевност нема смисла и стварности се не може ни приближити. Књижевност је сурогат језика и тачно одговара захтевима оних који или не умеју или неће или не смеју да живе правим животом.

Заслепљујућа и привидно богата употреба речи у књижевности резултат је сложеног рафинмана. Књижевник је заправо надримајстор и то најопаснији. Рутина му је надримајсторска. Језик му је бљутав и неукусан. Музике нема. Нападан је, вештачки, пун трикова и разметљив. Књижевност не оперише правим, него вештачким и лажним речима. Због тога делује као да је стил, мада је једна врста немуштог говора, као и сваки сленг и терминологија. А прави стил је, пак, литургија.

Обесмрћење речи је готово тачна супротност књижевности. То је константно стање језика прожето страховитом и врелом чаролијом, језика чији кратки бљесак уметници и филозофи називају надахнућем или инспирацијом. Опојност речи је једно од интензивнијих места постојања. Једино средство знања је реч. Стари Хераклит највише зна о овоме месту, он је живео у овом трансцендентном ентузијазму логоса. О овом ентузијазму говори Ориген у својој великој метафизици логоса. То је ужасна ватра *Јеванђеља по Јовану* када каже: У почетку бјеше ријеч, и ријеч бјеше у Бога, и Бог бјеше ријеч.

О, јесте, док човек реч не схвата и не живи, не може схватити ни зашто је Исус назвао Јована, Петра и Јакова боанергесима, односно синовима Грмљавине. Али ко зна да су имали моћ над душама и то посредством речи, а нарочито ако чује тутњаву њихових речи „У почетку бјеше ријеч и Бог бјеше ријеч“, онда ће одједном разумети, речи не говоре, него права снага речи – грми. Боанергес је магични појам. Логос који извире из заноса речи. Занос речи је једна од највиших могућности спасења. У односу на човеков просечан начин живота, ово стање изгледа као једна врста лудила. Има нечег махнитог у томе када стари Сезан каже: хоћу да умрем док сликам. Ко је окусио реч, моли се да преступи праг у ентузијазму логоса. Слика и скулптура и музика, наравно, говоре исте такве мантре као песма или мисао. Мантра је чаробна моћ стварања смисла и решавања кризе.

Ако човека захвати занос речи, поседује непрепознатљиво обележје. То је вештачка раскалашност. Лудило страсног рада, болно и дивно, мучно и блиставо, као љубав и болест заједно. Као љубав препуна мучне страсти и као болест пуна тамног узбуђења. Ко не уме и неће да се

одрекне ове раскалашности, али коме се претећа и грешна тама прочисти, он стиже у Рај Логоса. То је једно од најинтензивнијих места постојања. То је посед магијске моћи логоса. Никаква рафинованост. Никаква рутина. Никаква књижевност. Није паразит. Постоје случајеви када је екстаза логоса таква као урлајуће муцање. Хераклит каже за Сибилу да је стењала и узвикивала неартикулисане речи и да су оне имале смисао који је говорио вековима. Човек у заносу говори мантре, ствара смислове и разрешава кризе, и у власти је тајанственог чина који отвара свако тајанствено место, отвара свако затворено срце, развезује сваку немост, свако глувило претвара у чујност, лечи одузете и кљасте, покреће планине, смирује олује и претвара воду у вино. Ентузијазам логоса је једно од најинтензивнијих места постојања.

Нестани, чаролијо!

То је опроштај од обесмрћења речи. Када то Шекспир каже у *Бури*, излази из Раја Логоса. *Бура* је пуна одбљесака спасења, али само одбљесака, јер речи немају сјај самосталне светлости. Светлост је отупела. Тон постане сив, специфично и страховито отупи. То је тон другог дела *Фауста* и *Kunst der Fuge*, али се нигде не осећа боље него у *Тао те ђингу* и у Бетовеновим последњим квартетима.

Предахни, чаролијо – значи да човек анђеле раја-логоса отпушта у миру. То је готово ометајући недостатак заноса, нарочито после усијаних мантри, после потресних узбуђења и уживања која сежу до костију, после пламеног ентузијазма. Основни тон Бетовенових квартета је исти као хор стараца у *Едипу на Колону*, хор промукао и дубок, трошан и таман, то је шупаљ глас у коме нема никакве магије. Чаролија је престала.

Ово је место интензивније чак и од малопређашњег. Та безбојност од које се јежи. Ако човек исправно живи, он расте у сразмери својих губитака. Одрећи се. Одрећи се и речи. Одрећи се, каже Лао Це, не значи ништа друго до остати цео. Бити искривљен не значи ништа друго до постати прав. Бити празан не значи ништа друго до постати испуњен, бити растргнут не значи ништа друго него се препородити. У тамном тону и оголелој безбојности позних дела ова је шупља искривљеност, ова је растргнута шупљина – ту стоји Едип када каже: Тек ако сам Ништа, онда сам Моћ? Изгледа да се треба одрећи и треба постати искривљен и празан и растргнут и трошан и безбојан и бити шупаљ и сив. Тек онда сам Моћ ако нисам Ништа? О, ништа лакше од тога, каже Гете, али од лаког ништа теже није! У позним делима то је готово безгласно дубок и монотон бас, интензивније место целокупног постојања чак и од раја-логоса.

6

Чути то у извођењу квартета и тако разумети веома је тешко. Зашто? Јер су квартети обавезно књижевно обојени као *Kunst der Fuge, Едип, Бура* и остала позна дела која се могу јавно приказивати. Сасвим природно. Очито да не би било већег скандала него једном приказати а-мол квартет у његовој безбојности и ужасној трошности, дроњавој хармонији и разбијеним звуковима, готово немим тоновима, према истинском садржају који се у квартету и налази. Свима би то било хуљење. А то би и било. Јер нема таквог извођача који би познавао тако незамисливу снагу бића појачану близином смрти у позним делима, као што су то знали Бетовен, Бах, Шекспир, Софокле, Лао Це. Нема га, а не може се ни замислити такав извођач, јер овде више није реч о уживању и искричавим узбуђењима, о чаролији и опсени. Чаролија је предахнула. Човек живи у никада ненаданој слободи, јер се ослободио чак и највишег облика магије. Одбацио ју је. У свакој уметности, чак и у дубини највише постоји мало комедије, ма колико била мала. Сада је и она не-

стала. Само сам онда Моћ, ако нисам Ништа? Ништа лакше од тога, али од лаког ништа теже није. Нема више омаме и маске и параде. Сваки талог је сагорео у бићу које је напето константним присуством смрти. Шта је преостало? Право. То је право. Остало је и иначе било смеће. Смеће и галама. То је једна врста тишине. Требало би бити очајан. Али где је већ очај! Das Leere lernen, Leeres lernen? – научити оно што је празно, учити празнину? Schweige still – ћути тихо. Опроштај од чаролија. То је Колон. Живот није шездесет, осамдесет година, него вечно постојање, и не треба живети тако да човек на крају буде уништен, него тако да кад би чак и хтео, никад се не би могао уништити. Научити оно што је празно, као што каже Гете. Одржати само оно што је право, као што чине квартети. Предахни, чаролијо. Ископнети и постати искривљен и одрећи се. То је меланхолија касних дела, која је интензивније место чак и од Раја Логоса у целокупном постојању.

7

Опште разумевање изванредно олакшава живот. Приказује значајна подручја постојања. Разуме се да су мало претесна, али су добра баш за онога ко не жели да оде далеко, тек онако око куће, понајвише колико у добру шетњу. Постоји затим и наука која представљање наставља и изван познатих подручја, не претерано поуздано и ванредно се правећи важном, али ипак. Тамо где наука застане, уметност даље наставља. То је много дивнија и егзактнија карта, ту човек ретко доживљава разочарење, али је много више пријатних изненађења.

Али шта се догађа онда ако човек доспе на такво место постојања, где пре њега још нико није боравио? Јесте, шта се збива ако човек чује такве речи које још нико није чуо и нико није изрекао и неизрециве су, ако види такве слике које још нико није видео и које се не могу насликати и има такве визије и искуства и такве снове и потресе које нико не познаје и о којима залуд пише и говори, и слика их, нико не зна где се налазе и постоје ли уопште? Шта се збива ако човек стигне на такво место које је на људској карти непознато и остане сам, савршено беспомоћан и осамљен и сам? Тада од човека узмичу чак и приврженици и почињу да сумњају и да се плаше. Толико га се плаше да не смеју рећи за њега да је јадан. Чак ни да је луд. Ins Unbetretene, nicht zu betretende. Ins Unerbetete, nicht zu erbittende. Шта се збива ако човек ступи тамо куда је забрањено и шта се збива ако ступи тамо куда се не може ступити?

Кажу да је то смрт. Бела тама. Тамо живи тачно поред ње. Толико поред ње да већ види као у суседну собу. Одакле се већ нешто чује. Не разуме, али ипак чује. Где се већ може довикнути. То је неумољиво? Оданде куда је забрањено ступити, навире хладноћа. Студена је то промаја, али је тако необична! Најежи се од ње, али га спопада таква врелина да му кости почињу горети. Ране? Тријумф? Радост? Победа? Разочарење? Слом? Ништа.

Живот је тако створен да било колико да је горак, ма колико да је узбуркан, или мрачан, бедан, или прљав и затрован, у њему постоји кап благослова, кап меда. Без ове капи сласти није могуће живети. Једна једина кап меда. Нема таквог подлог и поквареног и пропалог и развратног човека у коме то не постоји. А живот никада није могуће толико укаљати да би он изгубио ову кап меда.

Претпоследња кап меда у човековом животу јесте уживање у женској лепоти. Претпоследња моћ од које нема одбране. Последња је меланхолија. Немо и болно уживање над несхватљивом и неразумљивом пролазношћу живота. То је последња кап меда. Та загушљива сласт на прагу беле таме. Меланхолија је последња кап пролазности, на карти постојања, на граници недокучивости је последња

станица. То је оно место где је стари Лао Це још једном и последњи пут виђен и препознат и где је замољен да своје знање запише и где је написао *Тао те Ђинг*. За приказивање места постојања има само један једини начин, а то је реч.

8

Меланхолија није ствар расположења, није осећање, није психичко стање, није болест. Меланхолија је крајња станица пролазности, последња, најзадња кап меда живота. То је крајње уживање и најзадње сазнање. Ова слатка туга је последња омама живота и последњи занос човека, ово је последња сигурност и ово је последња опасност. За опште разумевање страно и страховито чудо, за науку патолошко чудо, за уметност сакрално чудо. Али за све недостижно чудо. Меланхолија има свој језик, најнеизрецивији од свих језика, своје сликарство и музику, који се понајмање могу насликати и описати од сваког сликарства и музике. Има сопствене визије, сопствене снове, потресе, сопствену осаму, беспомоћност, страх, тајну, поверење, сопствене ране и радости и пораже. Цео живот загњурен у последњу кап меда. Човек зна да више нема, ово је последње. То је поуздана свест да је последње, то је меланхолија. То је свест да нема више, у овој капи се налази све што је остало, то је меланхолија. Изгледа да чак ни мучење никада није било слађе него што је сада. Никада није било овако примамљиво, тако безнадежно и узалудно примамљиво а ипак тако потресно слатко.

9

Глуви скокови и безбојна песма Бетовенових последњих квартета ужасан је и последњи напор. Још једанпут. Још једном, па никад више. Нема више никакве аналогије с претходним. Не може се упоређивати са ранијим делима. Нема много смисла. Ни онако нико неће разумети и вероватно никада нико неће разумети. Није то лепо, није опсена и нема ничега што би мање било утеха. Али таква га је навала принуде обузела да је морао поверовати како нема ништа важније него то урадити. Још ово једно. Још једном и никад више. Не за некога или за неке. Тек тако. Нека буде. Постојање се може приказати само речима. И бројка је реч, и боја је реч, и звук је реч. И сликарство и музика су реч.

Сасвим прецизно зна да би овако требало израдити то расположење, овако га уобличити, овако завршити, али не ради тако. Искривљује га и прескаче, тако да на крају остају само сигнали. Каква празнина и пустош! Тако је грчевито, труло и шупље као дебло на Колону. Ко га разуме? Ја не. Ја само радим. Сигурно бих полудео ако не бих радио.

Тек одједном тресне у лагану и свечану песму. Па зар то није лудост? Јесте. Најпре здерати с ње лепоту да би трештала и кад је огољена, тек онда је добра. У међувремену му се јављају гротескне визије и мучно се цери. Усред молитве види чудног старца како јури, под пазухом му два чаршава. Један тамнољубичаст, други наранџастоцрвен, а оба у дроњцима. Чује да старац нешто виче, као да каже да га сачека. Чудан глас! Описује га. Усред молитве. Визија и обичност. Сенилност и инфантилност.

Ничега се не боји. Чак ни да усред молитве кочијашки псује и да пљуне у лице заљубљене жене. Ужас. Једном као да је био чуо глас, веома давно један једини глас, и од како га је чуо, зна да се после тога ништа ново не може рећи. Више га никаква невоља не може снаћи. Овај глас га је цепио против сваког незнања и разочарења, лажи и наде, сањарења и авантуре и чаролије, сна и жеље и мудрости и страсти.

Каквог смисла има што је целог живота неговао високу лепоту и укус, озбиљност и чист стил, а сада прави овакве не-

зреле несташлуке? Смрвио је своју целокупну музичку логику. Стоји беспомоћно и размишља, али се не колеба и не двоуми. Ради даље.

10

Видљиво је то на сликама старог Сезана, постоји у другом делу *Фауста*, у *Тао те ђингу*, али нигде толико као у последњим Бетовеновим квартетима. Као да су састављени из парчади који не припадају једно другом, чак су набацани. Можда материјал није хтео да се сложи и старац их је ипак принудио да се нађу једно поред другог. Насилно, нестрпљиво и уз страсну журбу. На Сезановим позним платнима промичу распомамљене и дебеле линије. Пукотине. Као да је старац у својој немотивисаној срџби најпре ломио своје слике и тако их сликао. У Бетовеновим квартетима гомилају се теме у својој неповезаној натрпаности. Све то, као на Сезановим сликама, изазива утисак да је стара луда сада већ заиста потпуно изгубила памет и да хоће да скрпи на сваки начин мисли које уопште не припадају једна другој. На сваки начин, јесте, белешке и идеје, фрагметне из корпе за отпатке, непревреле ћефове. Глупо експериментисање које нема никакве везе с уметношћу. Тек што нешто започне, одмах то напушта, удева парадоксалне идеје с намером да напетост касније доради и разреши, али све оставља онако како јесте и јури даље. Али и не јури, пре ће бити да бесциљно и непредвидиво скаче час овамо час онамо, тако да у човеку једва да и буде шта друго осим узнемирености и страха. Онај ко га слуша не долази до даха и не зна да ли му је уво одрекло послушност или му је ум поремећен – (Been justed from your senses).

Меланхолија није једноставна. Уопште нема сложенијег ни слојевитијег стања од меланхолије у старости. Човек истовремено доживљава сва раздобља не само свог садашњег живота. Као да су у праву они који заступају селидбу душа. Прошле и садашње и будуће карме се гомилају у меланхолији. Човек симултано живи десетак дубина које једва и припадају једна другој, које су различитог порекла, доба, занимања, расе, развијености, темперамента и одвијају се истога часа и минута и трена. Сулудо богатство и сулуда сложеност. Каткада се две судбине нађу једна поред друге, једна је трочетвртински анданте у фис-молу, друга alla breve con brio у г-дуру. Шта онда? Обе се истовремено оглашавају. Као мачија дрека.

Да се полуди.

Стари Сезан је био егзактан човек. Није га много бринуло ко га колико разуме. Њему је било важно да наслика оно што јесте, тачно онако како јесте. Ако делови не припадају једни другима, а ствари и видно поље пресецају црне муње, онда то тако и треба приказати да одговара стварности. Згомилало се десет људи и он види уместо десет људи. Ни Бетовен није одбацивао стварност. Ако постоји нагомиланост, онда она постоји. Изгледа као да је у сулудој брзини скрпљена од парчади који не припадају једни другима. Није о томе реч. Никада он није компоновао с толико брижљивости и присуства духа. Али таква стварност, тако накрцана, изгледа тако разбијено и између појединих делова севају овакве бруталне црне муње. Сасвим хетерогена материја, у њој душе које је буде и које су још поспане, паметне и развратне, заљубљене и опијене, злочинци и фанатици, разблудни и похотљиви, и све то истовремено скривено и неухватљиво.

Постоје времена када изгледа као да гомилање одбацује материју целокупног људског постојања. Али није. Оно што одбаци у томе је управо необично што сваки део, односно свака карма и свака судбина посебно има свој лични однос и свака је толико најосетљивије додирнута и заинтересована својом сопственом личношћу да је грешка искључена. То није нешто уопштено. Овде је увек фактички о томе

реч. Па још и више. Овде је све истински и фактички он сам. Ако је парадокс, онда јесте парадокс. Ако изгледа да су згомилане белешке, онда тако изгледа. Ако изазива страх, онда изазива. Као да је поломљен? Неповезан? Ипак је тако.

11

Хор стараца на Колону каже: Ужасно, старли, све давне патње пробудити из сна!

За стање меланхолије је карактеристично што је двојно. Наравно, нема никакве везе са шизоидношћу, јер нема никакве везе с патологијом. Меланхолија је последњи благослов људског живота. Човек у меланхолији непрекидно је бар у дуплој ситуацији и то објашњава оно што треба да назовемо чујношћу.

Чујност се некада налази у композицији дела. То је случај квартета у а-молу, у *Тао те ђингу*, у *Едипу на Колону* и у *Фаусту*. Другде у уметности пробија више гласова, као у *Бури*, или у *Kunst der Fuge*, или код Платона и Толстоја и када год пробије, сваки пут се догоди да се обори целокупна егзистенција дела.

Основни степен, на који се чује позно дело, обично је хор стараца на Колону, колебљив и безбојан, промукао и монотон бас. Изгледа да је то она осетљивост и наштимованост која је погодна да обухвати неизмерно моћнију снагу него што је људска. На овом степену се чује неки сабласно чист и оштро пресечен глас. Каткада тек као један удар. Каткада под велом. Ако је удар, онда цело дело почиње да се љуља. Ако је вео, човек се престрави, јер осећа да дело тоне у вео. У другом делу *Фауста* ови се гласови пробијају у великом броју. У *Бури* је први покретач Аријел, а на позозници се појављују Церес и Ирис и виле и харпије и немани. Ови гласови су вампири, виле, каменови, рибе. Глас у *Едипу на Колону* прожима сразмерно све ћелије уткане у дело. Изгледа као да је цео Едип чујност и као да цео Едип негде нематеријално лебди у ваздуху.

У а-мол квартету ситуација је сасвим необична. Постоје јединствени и дугачки делови, нарочито спори ставови, који страну музику која допире с незамисливом концентрацијом преводе на језик људске музике. Од тона до тона, прецизно од такта до такта, сваки акценат, појачање, слабљење, ерупцију, бујање преинструментализује на језик наше земаљске музике. Сличног остварења нема у људском свету. Бетовен је у ово време већ био потпуно глув и тако није знао, није могао знати какве гласове чује. Тумачио их је као људске. Да још није био глув, ови гласови би му сигурно разорили уво.

То нема никакве везе с халуцинацијом. Није реч о визији и сну и имагинацији. То је очитовање стварности која је неизмерно моћнија од човека. Das sträkere Dasein, као што каже Рилке: ако бисмо у њу могли потпуно преступити, наше биће би се истопило. И ако је већ реч о сновима и халуцинацијама и опсени и чаролији, нема сумње да је наш живот чаролија, то је опсена и сан и халуцинација. We are such stuff as dreams are made of, како Шекспир каже у *Бури*: од оне смо грађе од које је сан. And our little life is rounded with a sleep. Јадни наш мали живот плута на сред океана сна. Овај сан у коме овде живимо, то је наш садашњи живот и на ово биће сна ми чујемо стварност. Чаролији је крај. „Now my charms are all overthrown“ (Моја је чак исчилела). „This rough magie I heere abjure“ (Данас поричем ову грубу магију).

Чаролија је највећа и од ње је већа само – стварност. И није проблем опсена, земно бивство, оно овде, не привид, не судбина, не случајност, живот, љубав, занос, ноћ, тајна, коб, страст, не! Проблем је управо просто моћно бивство, друга страна, светлост, стварност. То је тешко. То је лако. О, ништа лакше од тога и од лаког ништа теже није.

Ако је уметник домашио инструментализацију којом може да преузме праву

стварност, његов посао је окончан. Не домаши је сваки уметник. Мало их је, Софокле, Гете, Рилке, Бетовен, Толстој, Шекспир, Бах, неколико филозофа, Платон, Хераклит, Лао Цео. Домашили су је на крају свог живота и онда већ знају шта би требало да учине. Знају, и с овим знањем неопходан би им био потпуно нов живот како би и остварили оно што знају.

Стари Толстој у дневнику и писмима писаним на самом крају живота нељудски пати. Већ зна. Шта? Зна оно што и Едип, да је овај живот овде мрачна и крвава срамота. Спасао је последњу кап меда и последњи благослов и домашио знање о истинском животу и стварности. У руци му је, а осамдесет му је година. Шта уме од тога да оствари? Да ли да покуша себе да промени да би постао истински? Да ли да објављује истински живот? Као стари Платон који је исто као и стари Толстој домашио знање и кад га је домашио, имао је осамдесет година. Као Гете. Као Лао Це. Већ чује гласове истинског бивства из праве стварности и сада би требало да начини, не дело, него човека. Требало би да начини истинског човека и истински живот и требало би да приступи преображавању света и цело човечанство би требало научити на који начин се то може учинити.

Шта да ради? Да и даље ради? Да и даље живи у разврату рада? Као Сезан који је рекао да хоће да умре док слика. Стари Микеланђело клеше скулптуру и напушта је. Започиње другу. И њу напушта. Бетовен целокупну стварност инструментализује на људску музику. Рилке говори о моћи бивства анђела. Софокле пита: да ли сам само онда Моћ ако нисам Ништа? То је меланхолија позних дела. Задобити знање и не моћи га користити. До сада је био слеп, али сада, као Едип, види јасно. „Сада већ видим јасно." Изван опсене је. Предахни, чаролијо. „Ишчашен из свог смисла" (been justled from your senses). Похабан и посивео, али никад није имао такве моћи као овакав празан и разглобљен. Више се ничега не плаши, јер се налази непосредно пред неумољивом капијом. У међувремену је живот потрошен. Нема времена за већу половину дела. Треба ићи. Сада! Баш сада!

По речима старог Толстоја јасно се види да он није тако схватио ствар. Веровао је да мора тражити прави живот и кад га нађе, треба да га преда људима. Људима, јесте, свакоме без изузетка. Да је могао знати, ако га нађе, никоме га не може предати! Да је знао! Јер њему није био потребан, њему, Толстоју, него њима, људима, свакоме од њих! Није га прибављао за себе. И сада му остаје у руци. То је меланхолија позних дела. Никоме их не може предати. Никоме, никоме на целом свету.

То је Колон, предивно место света. Јадан, гладак, неживописан, готово празан простор, без лепоте, без сласти, немилосрдно трезвен и једноставан.

Превео са мађарског
Сава Бабић

■

Музеј меланхолије

Жан Клер

Жан Клер је годинама већ незаобилазна личност француске културне сцене. Захваљујући његовој иницијативи и ерудицији, одржана је 2005. године, у Паризу, а након тога и у Берлину, импозантна изложба под називом „Меланхолија – генијиилудило на Западу". Тако је рехабилитована ова велика тема, на коју је већ била попала прашина историје. Укорењена, као што је познато, у медицину, филозофију и све облике стваралаштва више него иједно друго стање душе, меланхолија пружа изданке и тамо где је нико не очекује. У овом тексту, Жан Клер показује да су са меланхолијом повезани и извесни предмети, симболи, биљке, драго камење, боје, укратко, читав један музеј меланхолије. Тај непрегледни реквизитаријум као да сад, са своје стране, сведочи о једној типичној особини меланхолика. Они се окружују бесмртним предметима, покушавајући да, на тај начин, заварају смрт и ништавило.

Меланхолија је двострука. Мада је тегоба духа, она је лучевина тела. Њено име подсећа на пустош у души, на дим који помрачује мисао и сенчи лице, вео који пада преко света, тугу без узрока. Али, оно означава и физички ентитет, видљиву материју, осетљиво тело, течност са нарочитим својствима, црне боје, различитог састава и штетног утицаја када је „сува", тј. сагорела: то је црна жуч коју лучи слезина. Тај орган, који се на енглеском назива *spleen*, храни се, по Галену, кроз жилу *спленитис*, из које се меланхолику пушта крв. „Спленетичка" вена касније ће дати име модерном облику меланхолије, оне која ће, од Китса до Бодлера, нападати дендије у романтичарско доба.

Јер, зачудо, како на то гледају стари, филозофи попут Аристотела или лекари попут Хипократа, који су први описали меланхолију и њене симптоме, као и данашњи психијатри који се занимају за депресију, као да је немогуће разабрати шта је у њој нематеријално осећање, а шта материјална лучевина, шта је симптом а шта је узрок, шта „душа" а шта „тело", шта психичко а шта соматско, шта је сок, материјална подлога, а шта расположење, духовно испољавање, шта субјект а шта објект. Да ли је вишак црне лучевине тај који мења наш поглед на свет и наводи нас да га видимо црног, или је то осећање које у организму изазива вишак жучне течности? У том надметању душе и тела, пролазног расположења и устаљеног карактера, меланхолија свакако остаје неухватљива: већ двадесет и пет векова на Западу се јури за њом.

Да ли је зато што је њен предмет тако нестабилан около ње извођено мноштво маневара у приступу, са наизглед супротстављених поља знања? Постоји физиологија и психологија меланхолије, анатомија меланхолије и хемија меланхолије, клиника меланхолије и иконографија меланхолије, филозофија и фармација, нозологија меланхолије... Постоји цело позориште Меланхолије.

Да ли је зато што је неухватљива због своје двоструке природе, органске и духовне, около ње настало мноштво предмета и представа које хоће да утврде њене црте? Ако је и тешко схватити њу саму, она око себе окупља материјалне ствари које су савршено схватљиве, које се могу сабрати, изложити, разврстати. Све су оне попут некаквих инструмената, оруђа или машина које стварају и одржавају, или напротив, смирују муке које она изазива. Мада стварни и видљиви, то су истовремено и симболички предмети, амблеми, метафоре, баш као што ни меланхолија сама није ништа друго до метафора једног органског поремећаја.

Тако постоји један идеални музеј меланхолије, пинакотека у којој су скупљена небројена дела, насликана, гравирана, нацртана, која, од Дирера до Едварда Мунка, од Доменика Фетија до Де Кирика, представљају меланхолију, њене црте

и позе. Постоји и имагинарна глиптотека меланхолије, од древних стећака са њиховим уцвељеним нарикачама браде наслоњене на руку, све до Роденовог *Мислиоца*, потонулог у мање-више мрачне мисли.

Али, обичнији, познатији и кориснији него слике или кипови, постоје и материјални инструменти меланхолије и лекови за меланхолију. Они су распоређени око ње попут ивица, граница, међа намењених томе да оцртају њен фантомски лик. Цело градилиште са свим његовим занатима с једне стране, цела фармација са свим њеним терапијама с друге. Цела фабрика са обличјима и оруђима. Цела болница са бочицама и напицима. Постоји и палета меланхолије.

Tristis anima mea

Када посматрамо Диререву гравиру, запањује нас број предмета који окружује великог меланхоличног анђела. У руци држи отворен шестар: он је тај који води и обједињује интелектуални пројект који се оцртава у мноштву инструмената што у дну гравире некорисно леже око њега: кугла, ренде, калуп, тестера, угломер, чекић, клешта, лењир, прибор за писање. Овде се налазимо пред мерењем земље, елементом меланхолика, у геометрији и архитектури, у самом срцу такозваних либералних вештина. Необичан полиедар је једна од оних *artificialia* какве ствара рука онога ко познаје геометрију, строго примењује ново знање о перспективи, односно способности да се у раван простор тачно пренесе стереометрија предмета када ови оку делују као да се смањују у даљини.

Известан број тих напуштених предмета, потребно је још једном поновити, такође су традиционални атрибути Распећа: чекић и клешта, клинови и лествице... Век касније, фигурација Марије Магдалене у пустињи често приказује светицу чија лева рука више не придржава вилицу, него међу прстима држи клинове Страдања. У међувремену, меланхолија између краја средњег века и освита ренесансе поново се боји хришћанском побожношћу. Онај ко се нехајно препушта тузи и заборавља на обећање Спасења крив је за смртни грех душе који се назива *акедија*.

Али, ту има и предмета, у горњем делу, који нагињу другачијем мерењу: вага, пешчаник, сунчани сат, звоно, магични четвороугао. У питању је мерење простора, али и мерење тежине и времена. Јер, ствари су тешке, понекад чак тешке као олово, које је сатурновски метал. Оне трају, али и пропадају.

На једном од припремних цртежа за „Меланхолију", *putto* чучи на точку у рукама држећи секстант и оловни висак, инструменте за мерење инклинације звезда на небу и проверу вертикале земљиног пречника. Ту се налазимо на прагу великих космолошких преврата чије је трајање незамисливо. Наступа астрономско време, заједно са тиранијом пешчаника, гномона и клепсидре, часовника на ватру и барут, са теразијама у равнотежи, звоном које трепери, ватром која гори. Оно намеће свој ритам бесконачним комбинацијама на магичном квадрату, Јупитеровом квадрату, квадрату са 16 поља са збиром 34, који може дати 1232 варијације, и у којем је Лука Поћоли, мајстор *qadratura*, видео симбол планета.

Ту улазимо у сасвим другу димензију него што је то правилно ишпартана површина Земље, која је, опет, рекли смо, од четири елемента онај који спада у сатурновске.

Како измерити протезање времена? Постоје, ван домашаја уобичајених инструмената, космички феномени, комета, дуга, воде која надире и прети. Свакако, земаљско време свакодневних ствари, оних које имају тежину и трајање, удваја се кроз геолошко време, које људском уму није појмљиво. Вештина геометрије

није довољна да би те појаве приказала, као што нас ни тесарски занат не може сачувати од њихових претњи: поплава, краја света, киша, глади и уништења, „*pluviam ... famem ... strages*", које само имагинативна меланхолија меланхолика уме да предскаже.

Једно од најчудноватијих Дирерових дела несумњиво је онај акварел који приказује огроман вртлог воде што пада са неба, и како се стропоштава, како гута и носи све пред собом. Дирер је забележио кошмар који је изазвао ову визију.

Под пријатним приказима туге изазване црном жучи провлачи се, призивајући потајно увлачење часовника са његовим малим механизмом који трајање пресеца на делове, са страхом који он у нама изазива, лик Хроноса, чија је коса моћнија од човековог угломера. Како заборавити да је Дирер био родом из Нирнберга, града у којем су настали први аутомати који су одбројавали време? Зар и сам аутомат није предмет који симболише меланхолију?

Предмети, инструменти за мерење, дрводељски и тесарски алат, алат геометра и архитекте, да ли су све то лекови за меланхолију? Нису ли они исто тако и њен ослонац, или можда извор? Много их је, у мање или више истанчаним облицима, у *Wunderkammern* из времена ренесансе. Ти кабинети са куриозитетима само су преобликовања оних *studiolo* хуманиста и, пре њих, монашких ћелија, у којима су већ били размештани предмети медитације – књиге, лобања и пешчаник – али који су били и тајне опруге оне *акедије* која их је вребала. То су збирке *mirabilia* намењене томе да смире – али и да одржавају – осећање меланхолије.

Бестијаријуми, хербаријуми и лапидаријуми

Међутим, постоји и нешто друго осим фабрике меланхолије са њеним оруђима и инструментима. Постоји и бестијаријум, и хербаријум, и лапидаријум меланхолије. Постоји фармација меланхолије, чији су лекови управо пописани у *Taccuini sanitatis*. Меланхолија тако призива нарочиту збирку *Naturalia* као што призива и нарочит скуп *Mirabilia*.

Амблемске животиње меланхолије нису довољне, ипак, да се направи зоолошки врт. Ту је пас, најчешће хрт, који лежи склупчан крај ногу свога господара. Ту је и слепи миш, који полеће у смирај дана, у меланхолични час. Ту је сова, ноћна животиња мудрости – или демонства – са којом су блиски *студиоси*, током ноћи у својим лабораторијама, као код Фауста. То су оне најпознатије. Али сатурновске животиње, оне посвећене самоћи, ноћи, земљи, још су и кртица, буљина, базилиск...

У импозантној архитектури своје *Анатомије меланхолије* (1621), која је подељена на три дела и мноштво одељака, чланова и пододељака, попут каквог хирурга који сецира тело, Роберт Бартон посветио је најмање два „одељка", три „члана" и деветнаест „пододељака" лековима за меланхолију.

Пододељак 4. првог члана одељка 4. другог дела расправе посвећен је „драгом камењу, металима, минералима и итеративима" којима се лечи црна жуч.

Одувек се претпостављало да драго камење може да лечи болести душе. Носити их на себи, завлачити руку у посуду у коју је оно стављено, то су профилактичке мере. Неке су, међутим, ефикасније од других и специфичне су за ту болест. Бесконачно компилирајући старе ауторе, Бартон тако наводи *De re metallica* Кристофера Енкела: „Бисери и драго камење крепе срце и дух и растерују меланхолију." Други аутори, попут Кардана, препоручују гранат и топаз „који смирују бес и тугу и растерују лудило". Трећи то исто кажу за берил, хризолит, калцедон, врсту оникса, „камен веома користан" како каже Ђакомо деи Донди, „против илузија и фантазама које изазива меланхолија".

Али, два минерала који се најчешће наводе животињског су порекла: Пјетро Андреа Матиоли у *Коментарима* тако тврди да су „бисери и корал нарочито делотворни против меланхолије“. Бартон то потврђује: „Када се носе око врата, растерују ноћне море.“ Ако то камење набијено симболиком – корал као да је настао од крви из Медузине одсечене главе, или је попут Спаситељеве крви која се разгранала у облику крвних судова, а бисер као жив камен који се храни покожицом онога ко га носи – има ове моћи, разумемо зашто је ренесансни ентеријер у којем се диже наго тело Дијане из Поатјеа онако тешко обасут накитом који растерује меланхолију, као што данас дезинфикујући мирис растерује загушљива испарења из наших станова. Неки од најдрагоценији часовника у тим кабинетима украшени су камењем као што су топаз, рубин или гранат, као да инструмент који подстиче меланхолију Времена на себи носи и лек против ње.

Међу свим тим чврстим телима, посебно треба поменути и лучевине или израслине животињског порекла. То су сива амбра, јеленски рог – *os in corde cervi* – и рог једнорога. Сива амбра, како каже Франц Хилдесхајм у *De cerebri et capitis morbis internis spicilegia*, „подстиче урин, олакшава рад желуца, ослобађа надимања...“ Пошто меланхолија представља вишак лучевина, и пошто један од њених симптома јесу и стомачне тегобе, надимања и затвор, најједноставнији лек увек се састоји у томе да се притисак течности у телу смањи пуштањем крви, чишћењем, повраћањем, искашљавањем, дефекацијом. Најједноставнија фармакопеја, као што ћемо видети у одељку о биљкама, у суштини се састоји од средстава за повраћање, чишћење, искашљавање и изазивање кијања...

Чуднија су својства која се приписују камену безоару, који је због реткости био врло скупоцен, а његова цена понос кабинета са куриозитетима у којима је излаган, најчешће углављен у златни филигран и међу драго камење. Ако данас знамо да су то обични грумени длаке који се могу наћи у желуцу преживара, за безоаре се некада сматрало да су егзотичног порекла и да имају чаробна својства, да „крепе срце и освежавају цело тело“, како још каже Хилдесхајм. Већина аутора препоручује безоар: „Он растерује тугу и онога ко га узима чини веселим; видео сам бројне пацијенте које је сколила слабост, несвестица и меланхолија како су се излечили пошто су узели три драма тог камена са водом у којој је стајао волујски језик“ (Никола Монард); „он је изванредно користан против болести меланхолије и против отрова“ (Гарсија де Орта).

Хербаријум је најбогатији, и из њега се црпе материјал за уварке, напитке, мелеме, помаде и клистире. Ако не могу увек да излече меланхолију, ова једноставна средства ублажавају њене симптоме. Ботаничке баште као што је она у Падови нуде најразноврсније биљне лекове. Тако поводом надимања које прати меланхолију Бартон ужива набрајајући биљке које га отклањају: „галанга, линцура, анђеоско дрво, јова, валеријана, перуника, ђумбир, вучја јабука, циклама, јасенак, метвица, рутвица, дивљи босиљак, бобица и лист ловора, ранилист, рузмарин, милодух, глуви смрч, различак, нана, камилица, лаванда, конопљика, цвет жутиловке, оригано, пилуле поморанџе, итд; зачини као што су шафран, цимет, безоар, измирна, мушкатни орашчић, бибер, клинчићи шебоја, ђумбир, зрно аниса, коморач, горки коморач, ким, коприва, рутвица, итд; бобице смреке, кардамом...“ Када му издекламују сва ова имена, травар ће у том мноштву врста брзо умети да препозна једноставније варијанте лаксатива и пургатива, као и средстава за повраћање и кијање (на пример, бибер). Неке се још и данас користе у медицинским уварцима, и све имају исту сврху: да избаце лучевину кроз све могуће отворе

на телу, да прочисте, олакшају или, као што се говорило у XVII веку, „да отпуше слезину", орган за који се претпостављало да производи црну жуч...

У ствари, две најчешће коришћене биљке које се налазе на истакнутом месту на корицама *Анатомије меланхолије*, одмах у подножју илустрације око имена аутора, јесу боражина и кукурек. Први је слаб диуретик и чисти организам, други је снажан пургатив, а обе биљке познате су још од антике. Кантарион се такође често спомиње, пошто га препоручују аутoритети као што су Дела Порта и Алберт Велики. Али, треба да буде „убран у петак, у Јупитеров час, у тренутку када је његов утицај најјачи (то јест у јулу у време пуног месеца)..."

Ако желите да избегнете превише јако дејство, посебно у тако критичном тренутку за меланхолика као што је то тренутак када треба да заспи, можете се задовољити и спољашњим лековима. На пример, каже Роберт Бартон, могу се користити „врећице са апсинтом, мандрагором, буником и ружом, у облику јастучета које стављате под главу".

Мање је познат, а наводи га изразито меланхоличан писац какав је био В. Г. Зебалд, који га је открио у неком *Museum Clausum*, „прах против скорбута справљен од сушених биљака из Саргаског мора, *a highly magnified extract of Cachundè employed in the East Indies against Melancholy*" (*Сатурнов прстен*).

Вештачки рајеви

Још су пријатнија средства за јачање и за побољшање метаболизма, односно разни уварци, ликери и напици који мењају расположење – у смислу да стварају ведрину, ако не и радост. Са задовољством ћемо поново наићи на спомињање пре свега вина, тог правог напитка среће о којем је говорио Хомер. Бахус је тако „Отац Слободе, зато што ослобађа". То је омиљени бог хипохондара. „Нема бољег лека", каже Разес, а наводи га Бартон, „за меланхоличну особу, и ко може да нађе друштво у којем ће се куцнути чашом, уопште нема потребе за другим лековима." Његов сународник Авицена, у свом *Канону медицине*, препоручује ономе чији је дух узнемирен или меланхоличан не само да пије, него да се повремено и опије.

То је, сложићемо се, вид исламске медицине који је у међувремену ишчезао. За оне из те конфесије који не пију вино, као што су Турци, Провиђење се умешало шаљући им пиће које они називају *coffa*, што је „назив бобице црне као чађ, и исто тако горке".

Међутим, опасност којој се меланхолик излаже када користи ова пића која бисмо данас оквалификовали као „ексцитирајућа" јесте несаница. „Несаница, последица непрестаних брига, бојазни, туге, сушења мозга, јесте симптом који тешко мучи меланхоличне особе." Зато им, напротив, треба саветовати да користе седативе, хипнотике, сопорифике. Још и данас депресивни људи, као што знамо, пате од несанице, и од својих лекара непрестано траже пилуле које ће им помоћи да утону у сан.

Што се Бартона тиче, он се ограничава на проверену фармакопеју, једноставнију, али и делотворнију: мак, који се може узимати припремљен у различитим облицима, у смесама као што је теријак, и канабис, који се може пушити. У вези са тиме, занимљиво је приметити да је у холандском сликарству Златног века традиционалан лик пушача луле, код Петера Кодеа, на пример, који не пуши дуван него канабис, и чији празан поглед, оборена глава и шака на бради спонтано оцртавају канонску позу меланхолика: и ту се лек и узрок, тегобе душе и тела мешају. Овим благим дрогама придружују се радикаланији лекови: опијум, који се узима у облику сирупа или опијата, татула и лауданум, где Парацелзус овај последњи прописује у дозама од два-три драма.

Још пријатније, блаже и ароматичније су мешавине као што су „паста од боровних смола, од каранфила, паста од мошуса, слатка или горка, паста од камена из бешике, сируп од дуње, од јабука, слатко од ружа, од љубичица, од росопаста, јове, каћуна, лимуна, пилуле од кандиране поморанџе, итд."

Ученији, али несумњиво и много делотворнији, рецепт који је сачинио Хилдесхајм против упорних меланхоличких тегоба: „Узмите пола унце пасте од крмеза; скрупулу камена бензоара; измрвите две скрупуле најфинијег белог шећера у сирупу од настругане коре лимуна; направите смесу."

Дуго се „скрупула", од латинског *scrupulus*, каменчић, звала мера која је тежила двадесет и четврти део унце, дванаести део римске ливре, која је тежила око 28 грама. Припрема је несумњиво била дуга и мукотрпна. Али меланхолици су, као што знамо, скрупулозни људи: израда оваквог еликсира на неко време би им скренула мисли од њихове меланхолије.

Палета меланхолије

Постоје ли боје својствене меланхолији? Постојала је, на пример, жута и зелена елизабетанских меланхолика, *green and yellow melancholy* у којима се купају портрети босоногих племића које је сликао Николас Хилиард или Маркус Герертс.

Не треба заборавити да је реформација наметнула дубоку и трајну хромофобију у одевању и у ентеријерима. Сваки протестантски морал осећао је најдубљу одбојност према боји, шминки, украшавању. За Меланхтона, боја је перверзија. Реформација доприноси масовном ширењу црно-белих слика: на гравирама, у ентеријерима, али и у украшавању: меланхолични племић, прототип романтичарског дендија, биће одевен у црно и бело.

У савремено доба дошли бисмо у искушење, пошто смо навикли на одређену музику, да замишљамо да је боја меланхолије плава боја, визуално преводећи музичку сензацију *блуза*, музичког облика који је настао у црначкој Америци и који карактерише константна хармонијска структура и спор четворотактни ритам који изражава меланхолично стање душе. *Blue devils* су плави ђаволи, то јест црне мисли, потиштеност. Музичка конотација меша се са темпоралном: „плави час" јесте време сумрака, смираја дана и дизања туге. *Blue note* је нота спуштена за пола тона ка басу, тако да уводи акорде у молу у дурски тоналитет, дајући блузу карактер болне меланхолије.

Али плаво, и то је чињеница, у историји боја на Западу, јесте боја неба и девице Марије, боја наде и спасења којој лапислазули даје сву раскош.

У модерном свету, изузетно меланхоличном, у ствари снажно преовлађује сива, попут црно-белог света из доба Калвинове и Цвинглијеве реформације.

Ниједан песник није боље превео тај утисак од Хуга фон Хофманштала у *Писмима путника по повратку*, када, мучен тешким нападом меланхолије, више не види свет који га окружује никако другачије него као одсуство, инерцију и сивило: „Понекад се дешавало да ми се изјутра у овим собама у немачким хотелима крчаг и лавор – или угао собе са столом и вешалицом – учине тако нестварни, тако потпуно лишени стварности, упркос својој неописивој баналности, готово аветињски, а истовремено привремени, у ишчекивању, и они би на неки начин на тренутак стали на место стварног крчага, стварног лавора пуног воде. ... Док сам их посматрао, то је код мене изазивало благу нелагодност која би потрајала скоро безначајно кратко, рекло би се, као да бих на тренутак лебдео изнад бездана, изнад вечне празнине..." Тек када је открио сликарство неког Винсента ван Гога на изложби у Бечу 1907. године, наступ меланхолије се код њега претворио у провалу радости, и тај повратак животу остварио

је кроз откриће боја и њихове запањујуће терапеутске моћи: „Невероватна плава боја, јака, која се стално враћа, зелена попут истопљених смарагда, жута која вуче на наранџасто...“ бачене у лице и кадре да истакну свако биће и сваки предмет, „као поново рођене“, каже он, „из плодног хаоса неживота, из понора небића“.

Ван ових епифанија какве уметност још понекад може да понуди очима, тело модерног града заодевено је сивкастим бојама, у складу са протестантским моралом учинка и зараде, не само услед тамњења и прљања материјала, него и због природе самих материјала, лишених тонова, боја, сјаја, попут бетона и асфалта, цинка и алуминијума. Ту инертну и загушљиву сиву боју само овде-онде смењују жути, наранџасти и сумпорни праменови индустријског и саобраћајног дима, који су ту само зато да би подсећали на то да су индустријске боје отрови, какав је некада у кабинетима са куриозитетима био кукурек.

Превела са француског
Александра Манчић

Меланхолије

Максим Прео

Рука која придржава клонулу главу није само једна од могућих људских поза; то је иконолошки код који означава меланхолију. Сва бића, без разлике, која су, у било којој форми визуелног стваралаштва, представљена у таквом положају имају некакву везу са меланхолијом. Максим Прео, признати стручњак за графику XVIII века и аутор више текстова на тему вештичарења и средњевековне астрологије, показује да меланхолија није „привилегија“ само људских бића, била она проста и убога или знањима и умењима надарена. Меланхоличан је и Христос, вероватно због тога што зна како ће се завршити његова земаљска пустоловина. Меланхолични су вешци, чаробњаци и научници задојени фаустовским грехом, меланхолични су извесни пејзажи и професије, и, на крају, меланхолична је, изгледа, и сама смрт.

Меланхолични Христос

> И узевши Петра и оба сина Зеведејева забрину се и поче тужити. Тада рече им Исус: жалосна је душа моја до смрти; почекајте овде, и стражите са мном.
>
> *Јеванђеље по Матеју, 26: 37-38*

Христос је веома често представљан у меланхоличном ставу, нарочито у XV и XVI веку. Касније се то сусреће много ређе. Вероватно, дакле, епоха овде има одређену важност за ову врсту фигурације, а можда је и реч само о моди.

У већини случајева, Христа прате оруђа његовог Страдања, кроз које је већ прошао. Његова меланхолија не потиче, дакле, како се мени чини, од патњи проживљених у људском обличју, него од медитације која патње продужава. То више није слика човека, него слика Бога који подсећа људе на то колико је пропатио у

њихово име. То је можда слика вечног Страдања кроз које он пролази. Пошто је за људе дао свој живот, и то под језивим околностима – слике на то подсећају са извесним уживањем – људи настављају да га муче као да се ништа није десило. То изиричито казују латински стихови Бенедикта Швалбеа који прате фронтиспис „Малог Страдања“ који је Дирер гравирао у дрвету: „Ти који си узрок мојих овако великих болâ, узрок мога распећа, моје смрти, о, човече, зар ти патње које сам претрпео нису довољне? Престани да ме распињеш новим гресима.“ Овде је, дакле, представљено божанство упркос свему веома социјализовано, веома блиско људима и њиховој беди; то је, ако прихватимо ову верзију, обесхрабрена, безмало очајна личност која се налази на ивици богохуљења. И заиста, Христос у Страдању веома нам је близак: зар и сам не каже, за време бдења на Маслинској гори, да је „тужан што ће умрети“? На прагу очајања, он оклева, волео би да одложи тренутак свог телесног погубљења. Али, мора да попије чашу жучи која му је понуђена одозго.

Самртна туга, оклевање и одрицање, горчина, те речи припадају језику меланхолије. Ипак, није у тој сцени на Маслинској гори Христос тај који је представљен као меланхоличан; апостоли су они који „спавају док он бди“; тај сан ипак их неће спречити да потом испричају шта се десило, као да су то видели; спавају, у највећем броју случајева, у положају меланхолика (они су заиста „заспали од туге“).

Један дрворез из XV века носи на слици исписане следеће речи: *Ecce homo*. Христос је ту представљен као меланхоличан, крај крста свога мучеништва, прекривен крвљу и бројним ранама. Речи не одговарају призору, пошто су оне у начелу намењене Представљању Исуса народу. Овде их можемо сматрати за посебно указивање на људски карактер лика, као да је аутор слике одбио божанству тај положај пре својствен земаљском стању.

Друга сцена Христовог Страдања довела је до меланхоличних представљања; то је сцена која се назива Ругање Христу. Христос ту још није мртав, овенчан је трновим венцем у карневалу подсмеха и трпи сарказам римских војника који су га обукли у цара, мешајући његово небеско царство са земаљским. У том положају Христос очигледно подсећа на највећи пример хришћанског (премда је реч о лику из Старог завета) трпљења и мирења са судбином, на Јова, када је изложен вређањима своје жене и неразумевању пријатеља.

Морам признати да ми се она грађанска, у сваком случају секуларна идеја по којој би Христова људскост требало да омогући то меланхолично представљање уопште не чини задовољавајућа. Можда се не приписује довољно значаја сликама Христа као детета, прилично бројним (ову тему требало би поближе проучити: њено порекло, развој и крај) које га приказују док „спава“ зато што схватање спавања, полусна или дубоког сна изгледа има извесног значаја у овом питању. То је у сваком случају тема графички повезана са темом детета наслоњеног на мртвачку главу чија очигледна суштинска улога јесте да нас подсећа да време пролази.

Тиме, међутим, уметници несумњиво желе да назначе оно што је већ било изречено између осталог и кроз сцену са Исусом међу учењацима, а то је да је Христос рођен од Светога Духа и уливеног знања. Отако се родио, он зна. Он пре свега зна како ће се завршити његова пустоловина на земљи.

То знање, то претходно знање вероватно објашњава и извесне представе Богородице са Дететом у меланхоличном стању, мада Богородица није традиционално меланхоличан лик. Међутим, као и њен син, и она има удела у божанском. Кроз додир са Светим Духом она је сасвим природно у додиру са другим светом. И она зна какав бол ће донети њен пристанак да буде смерна слушкиња Го-

сподња. Једна Зурбаранова слика чудесно илуструје ту идеју у облику значајне анегдотске слике где се види меланхолична Богородица како посматра сина који се управо убо трном.

Туга је, дакле, код тих меланхоличних ликова неоспорна, али туга повезана са знањем о стварима изван људског поимања, било прошлим, било будућим.

Ако на овим сликама Човека на мукама не гледамо само лик него и предмете који га окружују, на пример ону алзашку слику из XV века која се чува у Бостону, пре свега нам падају у очи, осим лобање (теоријски, то је Адамова лобања, као и подсећање да се овде налазимо на гробљу – али на срамном гробљу, на губилишту, где се мртви остављају несахрањени) оруђа Христовог Страдања. То су оруђа која су већ послужила, која ће тек послужити, која се ту не налазе само као сведоци догађаја. Ако погледамо Дирерову „Меланхолију I", такође видимо оруђа (пре свега четири клина који би лако могли, као што су то многи већ приметили, симболизовати крст); питање је сазнати да ли су та наизглед напуштена оруђа већ употребљена, да ли ће бити употребљена или никада неће бити употребљена. Лобања се не налази међу материјалом на „Меланхолији I"; барем не изричито: наиме, сфера би заиста могла бити метафора мртвачке главе представљене на друга два велика Дирерова дрвореза, „Витез" и „Свети Јероним". Претпостављам да је Дирер хтео да смањи ефекат тог симбола како би избегао да се његова слика одмах прочита као медитација о смрти или као преобликовање Човека на мукама, можда зато да би „Меланхолију I" ограничио на само један аспект меланхолије.

Прихватимо да Христос размишља о узалудности свог мучеништва и о смрти света који његова смрт можда неће успети да спасе. У огледалу, свет размишља о Страдању Христовом. Бројне слике на којима су представљена, само оруђа Страдања изложена су меланхоличном погледу оних који их посматрају. Можда то размишљање о смрти Христа нико није изложио са више трагичне дубине него Виторе Карпаћо на две своје велике слике. У оба случаја, на гробљу на којем су расуте кости и разрушени надгробни споменици, Христово тело је изложено, било у лежећем положају, било у седећем, на сломљеном престолу, у спокојном положају пуном племенитости. Неки свети пустињак, главе наслоњене на руку, блудећи погледом размишља о том крхком божанству које је, рођено у знаку Сатурна, проживело само једну зиму од Божића до Ускрса. Неуспех или успех, меланхолик ту не бира страну; уосталом, зар све није само привид?

У тој сцени нема ничега „стварног"; она у Јеванђељу не постоји. То је уметничка визија коју уметник ставља пред очи пустињака, који је такође визионар по професији. За пустињака усамљеног у својој пустињи свет је само огромно гробље; ако је оно насељено, насељавају га само маске иза којих образован меланхолик уме да види костуре авети које је оживео ђаво. Његово чуло мириса омогућава му да непогрешиво открије испарења трулежи, ма колико нежно било тело којим му Злодух титра пред очима.

Свет је гробље на којем меланхолик верује да је благ и смирен чувар. Јов је први умео да схвати пролазност ствари живота, чему га је поучио свакодневни додир са Вечним. Први је умео да се одупре искушењу да се веже за пролазно. Ослањајући се на своје знање и на оностранo, успева да поднесе, наравно, болно, али са несаломивом надом и сигурношћу своје вере, заједничке нападе Ђавола и сопствене жене, који су се (као игром случаја) удружили ради најгорег. То „хришћанско" мирење са судбином графички је представљено кроз меланхоличан став лика Јова. Али, с ону страну мирења са судбином, трпељивости, тај став је и став особе која трпи искушење. У ствари, онај

ко је стављен на искушење суочава се са једноставним избором који га баца у најдубљу пометњу: избором између Вечности и свакодневице. Долази у искушење да избегне земаљски циклус рађања и пропадања, или да му се препусти. Одиста, то је улог од суштинске важности: јуначка светост с једне стране, баналност с друге (такав је и Хераклов избор на раскршћу, који њега такође претвара у меланхолика).

Природно, вишње силе, Бог и Ђаво, учествују у тој борби.

Меланхолични Ђаво

> *Спустио сам руку низ газдарицин бок и одједном видео мали врт са ниским и широким дрвећем са којег је висило огромно лишће прекривено длачицама. Свуда су се размилели мрави, стоноге и гњиде. Било је још грознијих животиња: тело им је било сачињено од комада препеченог хлеба какви се стављају на канапее под голубе; кретали су се постранце, на ногама као у крабе. Дуги листови били су сви црни од животиња. Иза кактуса и слика Варварства, Веледа из Јавног парка прстом је показивала свој полни орган. „Овај врт смрди на повраћку", повикао сам.*
>
> Жан-Пол Сартр, *Мучнина*

На слици која представља светог Антонија истакнуто је присуство Ђавола и његовог омиљеног посредника, жене. А кључ за лик светог Антонија, пре свега на сликама које приказују његова искушења, где су неке од епизода побркане са искушењима на која је стављена она, јесте његов меланхолични карактер. Наравно, не би било погрешно рећи да је та тема послужила као повод неким уметницима, незадовољним због ограничења која су их приморавала да прилагоде своју уметност Италији и канонима ренесансе, да себи дају одушка приказујући абнормално; са исто толико права могло би се рећи да је тема Магдалене покајнице био притворан изговор да се открије заводљиво тело лепе грешнице.

Међутим, што се тиче светог Антонија, у сваком случају, то би значило не обазирати се на нормалност абнормалног. Одиста, савршеном поретку који је Бог хтео и створио супротставља се управо Ђаволов тотални неред, баш као што се у теорији вештичји шабат супротставља католичкој миси. Истина је да су се уметници који су измишљали Искушења светог Антонија предавали том послу са извесним уживањем, које несумњиво пред крај одговара извесној склоности публике ка гротескном; то значи да осим представљања теме треба имати у виду и стил и личност уметника; да ли ћу се усудити да тврдим да су они који уживају у представљању чудовишта, ђавола и других вештаца и сами меланхолични? Зашто да не?

Лик Антонија пустињака нарочито је, и пре свега, меланхоличан; барем онакав каквог га приказују на сликама, док су текстови у том погледу мање одређени. Велики број гравира и слика које су израдили пре свега уметници из школа са Севера, као што су Хијеронимус Бош или Петер Хујс, на пример, представљају Антонија у меланхоличном ставу. То је оно што очигледно говори гест; али, потврђују га и други елементи, било да су потекли са слика или из литературе.

Сатурновски карактер светог Антонија недвосмислено је утврђен, али ја ћу радо отићи даље и изнети тврдњу да је Антоније лик на ивици ђаволског. Одиста, мислим да сам на другом месту успео да покажем готово потпуну истоветност, у средњем веку и у постсредњевековном периоду, између лика средњевековног Сатурна и лика самог Ђавола (наравно, овде се ради о средњевековном Сатурну и средњевековном Ђаволу); и нужно, однос између Ђавола и свих меланхолика, који се по дефиницији налазе под утицајем Сатурна, мора бити врло тесан. Нај-

сатурнскији хришћански јунак, Антоније пустињак, тако је у исти мах и најсумњивији. Темељна двосмисленост меланхоличног лика је, дакле, недвосмислено показана на овој слици Искушења, између црног и белог.

Астрологија прецизира да онај ко је рођен под лошим аспектом Јупитер-Сатурн (у том положају се налази анђео на Диреровом дуборезу) ужива у привиђењима. Сам Сатурн, Антонијев заштитник, јесте сањар. Доле, на Огигији, „на том острву далеко од мора", у дну пећине чије се стене пресијавају као злато, „Хронос је заспао, јер то је сан који је Зевс замислио да му пошаље као спону... А све што Зевс намери, Хронос види у сну". У својој самоћи, сатурновски Антоније препушта се сновима, и оно што види као демоне јесте оно што се у свакодневном свету, Зевсовом свету, назива стварност.

Кроз Антонија пустињака најјасније је одређено својство које ми се чини најважније и најзначајније за меланхолика, а то је дар видовитости. У његовом случају, очигледно, визије су приказане у црном, али то није случај код свих меланхолика, или барем не све време; наиме, неки од њих имају небеске визије, као, уосталом, и сам Антоније. Међутим, код Антонија се јаче инсистира на мрачном. Оно што види он, меланхолик који живи у вечној садашњости, непомичан између прошлости, које не може потпуно да се ослободи, и будућности, чији неизбежни крај му је познат, јесте узалудност свих људских ствари, трула стварност телесних привида, види свет као гробље напуњено лешевима свих претходних поколења, али и свих оних будућих, види смрт која је крај и циљ свега што је на земљи, па и самог Ђавола, кроз успело искушење на које је ставио прву жену, што је узрок смрти и почетка циклуса рађање-пропадање.

„Ђавољом жељом смрт је дошла на свет." То су прве речи расправе коју је у XV веку написао Јован Тинктор против секте следбеника Петера Валдена, и везују се за случај вештичарења који је узнемирио област Арас 1460. године. Идеја смрти је, дакле, повезана са идејом Ђавола, који је њен први узрок. Смрт и Ђаво везани су за меланхолију. Међу типовима меланхоличних личности по позвању или по природи, то јест међу децом Сатурна онако како их одређује астрологија, а то су: земљорадници, пустињаци, заточеници, богаљи и просјаци, пекари, трагачи за благом, шкртице, астролози и врачи (овај списак можда изгледа неповезано, али у њему има логике) налазе се и чаробњаци и вешци.

Меланхолија вештаца и вештица је озбиљно питање о којем се расправљало, понекад жестоко, међу демонолозима у XVI и XVII веку. Тај сукоб најпре је супротставио оне који су веровали у истинитост оптужби изнетих против вештаца – пре свега у њихово летење кроз ваздух преко огромних раздаљина како би отишли на шабат и Ђаволу одали срамну пошту – и оне који су побијали те оптужбе као немогуће и смешне. Укратко, они који су прихватали истинитост сатанских активности, одбацивали су извињење због меланхолије. Они, међутим, који су на њих гледали напросто као на илузије које је Ђаво створио у духу сиротих људи болесних од меланхолије, било да је природна или настала услед деовања демона, давали су ово медицинско оправдање епидемије, коју су покушавали да зауставе методима мање репресивним од метода својих противника. Јер, Ђаво је господар илузије, утолико пре што уопште и није кадар да покаже истинске ствари, него само привиде.

За лекаре, чији је најславнији пример по том питању Јохан Виер, особе слабе менталне конституције, као што су жене или деца, и углавном сви они који пате од претеране меланхолије, лак су плен за Ђавола, који утиче на њихов дух и приказује им фантазмагоричне визије које они схватају као стварност. (Меланхолици живе у извесном смислу наопачке: визије

које имају изгледају им као стварност, док им стварност других изгледа као визија.) Такво објашњење не задовољава аутора какав је Жан Боден, најжешћи противник Јохана Виера. Ако прихватимо, каже он, да су вешци само меланхолици, како објаснити да у нордијским крајевима, насељеним плавокосим људима светле коже и плавих или зелених очију, веселе природе, дакле супротним меланхолицима, како их дефинише Паре, има небројено много вештаца? Томе треба додати чињеницу да су, како је још Аристотел приметио, меланхолици углавном људи од талента или генија, што се баш и не може рећи за вешце, који су најчешће јадници невелике памети. Не би се боље могла изразити, с једне стране Боденова лоша воља, а с друге двосмисленост меланхолије, која је час негативна, час позитивна.

Међутим, поврх категорије вештаца, за које сви једногласно признају да су неотесане незналице, сељаци, углавном сиромашни (а жртве процеса због вештичарења заиста су у овом случају такве у огромној већини) ту је и класа чаробњака. За разлику од народних вештаца, који су жртве Ђавола и који му се бесрамно клањају на шабатима, учени вештац, као што је Фауст, жели да савлада Ђавола и да га подреди себи. Он није идолопоклоник. Идеја о учењаку који се окренуо Ђаволу радије него Богу, изразито меланхолична, стоји у основи отрцане теме из популарне литературе, теме лудог научника. Његов злочин је радозналост, његов грех је у томе што верује у Ђаволове лажи и у то да ће на крају ипак моћи да спасе душу. И он је у ствари жртва дијаболичних визија. Утонуо у посматрање природе, он заборавља на стварност, и његов сан га неосетно одвлачи на сатански пут гордости. Највероватније ту треба видети порекло веома честог представљања астролога, алхемичара, чаробњака и филозофа у меланхоличном ставу.

Астролози, снабдевени својим бусолама и инструментима за посматрање, желе да измере несамерљивост стварања. Њихов грех, међутим, није у томе што посматрају кретање неба и планета, него у томе што сматрају да ће им та кретања увек бити позната и да ће њихове последице увек бити исте, те да ће тако моћи да открију будућност, која припада једино Богу. Алхемичари, међутим, сматрају да су довољно посматрали природу да би били кадри да репродукују њене ефекте; злато је поуздана материја коју су протекли векови довели до савршене зрелости; они сматрају да ће им, ако упознају етапе тог сазревања, бити довољно да убрзају кретање како би дошли до жељеног резултата; и ту је у питању грех гордости, зато што алхемичар, свесно или не, жели да се поистовети са Богом и Творцем. Филозофи показују мање изразито негативан карактер; ако покушавају да схвате тајне природе и стварања, то није зато да би их боље репродуковали: они нису извршиоци, па су по томе можда још меланхоличнији.

Сви су они, међутим, традиционално представљани као меланхолици. Потпуно су удубљени у проучавања и мозак им ради; они граде теорије, не обазирући се ни на шта што хоће да их одвуче од њихових спекулација. Њихов писаћи сто препун је симбола њихове делатности: то су књиге и научни инструменти којима се, готово увек, несумњиво зато да би их подсећала да дубоко у њима гори нада да ће једнога дана припадати академији бесмртника или да раде за вечност, придружује мртвачка лобања.

Наиме, смрт је код меланхолика свеприсутна. Они само на њу мисле. Иако живе као у некаквој вечној садашњости, имају осећај да време брзо протиче и да је њихово постојање малено и пролазно у односу на универзум. Управо тај стални однос између вечности и пролазности меље дух меланхолика и отежава му, ако не и онемогућава делање. Он је распет између обећања могуће акције и осећања да је свака акција узалудна. Осећа збуње-

ност између прошлости која је извор знања, богата нагомиланим искуствима, и будућности која је нужно превише кратка да би се она испитала.

Меланхолична смрт

> Нема, колико је мени познато, језивије муке од чињенице да припадате нечему што не одолева времену.
>
> Хенри Милер, *Раков повратник*

Да ли је смрт крај свега? Добро ћу пазити да не одговорим на то питање. Она је у сваком случају крај свега што је материјално и што нас може везивати за овај земаљски свет, на крају крајева, једини који нас занима, пошто смо управо за њега везани. Она може бити и почетак нечега другог, на пример, неког потпуно духовног живота, савршено меланхоличног. Ипак, остаје чињеница да између то двоје нужно стоји смрт.

А присуство смрти представља се лобањом постављеном на већину слика меланхоличног карактера, са празним очним дупљама и помало посебним осмехом. Занимљиво је, уосталом, да се смрт, која је пре свега труљење и распадање, језива каша, најчешће представља (што није увек тачно у кужна времена средњег века) оним што је у нама најтрајније, најчистије, најближе вечном – костуром. Наши давни преци познати су нам само кроз остатке костију, које представљају све што нам дозвољава да тврдимо да је око њих живело неко тело и неки дух. Лобања је минимални симбол, симбол смрти заједничке свим ствараоцима. Али, и сви предмети које је створио човек такође су костури, костури на квадрат; и музеји и библиотеке могу се упоредити са гробљима са мање или више шароликим надгробним споменицима. Али, баш као и лобања, ти произведени предмети симболизују краткоћу постојања и испразност сваког материјалног стварања у односу на вечност. Слике, накит, кипови, грађевине, вртови, само су елементи пролазне забаве, разоноде, чије појављивање на сликама представља тему испразности живљења.

Како је предмет меланхолије, и сама Смрт је меланхолична. Костури жале за месом које их је обавијало, авети тумарају туробне и очајне по лицу земље, под благим погледом оних који умеју да их виде.

Зар „спавање", током којег сања о животу као смрти, меланхолику не даје могућност да на неки начин побегне од те смрти? Рецимо да бежи од смрти као што бежи од живота (осим ако смрт и живот не беже њему). Цркве и гробља су пуни (били су пуни) тих маузолеја у којима су покојници представљени како леже на боку, главе наслоњене на руку, често затворених очију, али понекад и отворених. Посебно мислим на запрепашћујућу некрополу у Вестминстерској опатији у Лондону, и на споменик Томасу Овену, на пример, који је умро 1598, и са брижним изразом посматра оне који посматрају њега.

У истој цркви налази се и кип жене на гробу; она седи, десно стопало спустила је на лобању, главу је наслонила на десну руку; натпис каже: *Dromit, non mortua est*, „Спава, није мртва". Ако је живот сан, шта је онда смрт?

Меланхолик лебди између два света; за њега су оба та света само привиди; замишља да ће његова смрт можда бити попут његовог живота, да ће моћи да је посматра једнако равнодушно као што је то хтео да ради и током свог земаљског постојања, да ће моћи да остане сведок који се ни у шта не меша, да пародирам наслов последњег производа једног угледног новинара. Та књига украшена је омотом са фотографијом јунака, у овом случају самог аутора, представљеног у меланхоличном ставу и са финим осмехом на уснама, осмехом посматрача који је прозрео сметене активности својих савременика;

комбинација наслова и слике треба да шокира контрастом, али поред чисто рекламног чина, поставља се занимљиво питање: може ли меланхолик у било шта да се меша? Када није у својој меланхолији, можда; иначе, када га меланхолија једном обузме, остаје му још само слобода да прихвати или одбије стварност визија које му она нуди; уосталом, шта друго и чини него чека да се то деси?

Шта се каже за некога ко делује као да је одсутан током разговора? Каже се да је у облацима, што је традиционално, како изгледа, место на којем се крију сви сањари; каже се да размишља о смрти Луја XVI када има тужан израз, пошто је то типично меланхолично размишљање о испразности моћи и о смрти; да је одлутао некуда, мада је ту; да је на Месецу (сетимо се да Плутарх приповеда мит о Хроносу који сања на свом острву Огигији, поводом лица које неки виде на Месецу); итд.

Све је више студија геста у сликарству, то јест, гестова ликова приказаних на сликама. Више радова показало је да та истраживања доносе обавештења драгоцена за разумевање одређених слика (то је, уосталом, оно што и ја покушавам да учиним у овом тренутку) и да у већини случајева ти гестови потичу из приручника за проповеднике који су њима оснаживали своје проповеди (када су у питању црквени људи) извесним бројем покрета тела и руку којима се, на пример, изражава ужас, убеђење, сажаљење или препуштање божанској моћи. Запањило ме је када сам утврдио да, барем по мојим сазнањима, гест меланхолије није био представљен у таквим каталозима говорничког кретања; а одговор на питање које се тиме поставља очигледан је: гест меланхолије мање је покрет него став, он није репрезентативан за тренутно осећање, него за опште понашање; и не само што то није гест комуникације, него је, напротив, то управо гест некомуницирања. Тако, да се вратимо на малочас поменуто дело, аутор појачава двосмисленост представљајући се тако, наводно ангажован, мада то теоријски не би могао бити, на корицама књиге која је у суштини инструмент комуникације, макар она текла само у једном смеру. Упркос свему, то није усамљен случај: одиста, колико је „размишљања у пустињи“ или „усамљеничких мисли“ вековима затрпавало полице у књижарама? Признање те хотимичне двосмислености види се, међутим, на пишчевом лицу, чији осмех стоји на пола пута између Демокритовог циничног грохота и Хераклитових јадиковки.

Али, осим теме појединачне смрти, постоји још једна драга меланхолицима, а то је смрт цивилизација. Размишљање о пропадању царстава, што није само романтичарска тема, врло је тесно повезано са представљањем „таштина“[1]. Мноштво напора сведено на ништа зато што неки варварски народ има потребу за животним простором, то је идеја која се понавља. Хуманизам се рађа делимично на рушевинама Рима, а исто тако и неокласицизам. Сетимо се Фислијевог цртежа који представља уметника (меланхоличног) згромљеног пред величином античких рушевина. Енглески црни роман у стилу Редклифове проистиче право из те пиранезијевске опчињености рушевинама, у време када меланхолија хара са оне стране Ла Манша. Трубадурски стил, „поново откривена готика“, историјски роман XIX века, ослањају се, можда и више него на прошлост, на то меланхолично схватање слабости јаких пред временом.

Ове археолошке теме у сваком случају имају своје промотере од XVII века, наравно, пре свега међу уметницима који су путовали у Рим, али античку архитектуру користе на начин који је истовремено слободнији и везанији за класичну дефиницију меланхолије. Овде посебно мислим на дела Јозефа Вернера и Јохана Хајнриха Шенфелда (овај последњи обично је сликао меланхоличне теме) који сликају пљачкаше гробова. Ту углавном на сцену убацују и чаробњаке који, како би им открили где су скрили своја блага,

[1] На француском *vanités*: уметничке слике, најчешће мртве природе, које треба да укажу на човекову смртност као и на испразност, узалудност, трошност његовог земаљског постојања. – *Прим. прев.*

призивају мртве на некрополама на којима су покопани, а што је повлашћено место на којем све врви од ђавола и злих духова, чувара злата и других закопаних блага; и то је сатурновска тема, ако мислимо на Сатурна, скривеног бога из златног доба, чији је храм у Риму био саграђен над градском ризницом, Сатурна који је заспао на Огигији у дну пећине чије стене изгледају као да су од злата, коначно, Сатурна, затитника шкртица, који су такође меланхолици; са становишта ликовног приказа, та тема везује се исто тако и за тему вештице из Ен-Дора која ради Саула призива меланхоличну сенку Самуила, што је тема којом се бавио Шенфелд, али и Салваторе Роса – други велики стручњак за вештице и меланхоличне слике – и једина која је истински везана за вештичарење у целој Библији, а због које су демонолози пролили мноштво мастила.

Попут рудара који копају земљу у потрази за скупоценим металима, археолози се такође могу убројати међу Сатурнову децу. Закопану дубоко у својим мислима, не носе ли и они, осим жеђи за упознавањем прошлости – а већ и сама идеја о ископавању и поновном изношењу на видело златног доба, чије трагове расуте по музејима скупљају попут шкртица – у себи нешто од меланхолије? Цео један циклус прича извезен на дроњцима археологије спаја меланхоличне теме са темама црног романа, уводећи проклетство мумија и све оне изгубљене ковчеге, и у уклетом археологу препознајемо још једно преобликовање лудог научника.

Проклетство које виси над меланхоличним археологом јесте напросто прошлост, прошлост света, али и његова лична. Наше прошлости, наша детињства, наше успомене. Меланхолик је археолог сопственог сећања, где се мешају кајања и грижe савести. Мада се налази између будућности и прошлости, прошлост је упркос свему прегнантнија, ма колика била снага имагинације субјекта који више ужива у реконструисању него у конструисању. Ако и има на уму будућност, он се у суштини заснива на прошлости, пошто не може да се ослони на просветљење неба или поуке Ђавола. Снага и слабост меланхолика јесте његово памћење, не нужно тачно памћење, него пре фантазматично памћење, једнако илузорно као и праве визије, али ипак памћење. Он не заборавља, мада гаји илузије када мисли да је време илузија прошло.

Марија Магдалена тако се налази између два времена. Проститутка пуна љубави размишља о својој прошлости, истовремено саблажњивој и срећној, и под привидом покајања у ствари мисли само на то како да се своме вољеном придружи на небу. Очигледно, овде је реч само о потпуно духовној љубави. Штавише, чак и ако су се сликари, несумњиво из професионалних обзира, трудили да је представе као лепу, то су чинили упркос њој самој, која се вратила у дивљаштво у своју пећину на Гори Светог Исцељења. Она чини покору, попут витеза са лавовима у шуми, попут Набукодоносора преображеног (или је он само веровао да се преобразио, што је меланхолична илузија) у бика који пасе траву по шумама како би окајао грехе. И ту је реч о овешталој књижевној теми тренутног лудила, покајања у обличју животиње (дах метемпсихозе?), бежања у самоћу, о метафори лудила (тако Хамлет или Тристан, међу многим примерима). Све су то изрази, како изгледа, најправоверније меланхолије. Једини начин да меланхолик побегне од свога сећања јесте изгледа да потпуно у њега зарони, измичући пред огледалом света, и да покуша да заустави ток хронолошког времена враћајући се назад кроз њега, унатрашке, попут вештица, јашући на химерама.

Превела са француског
Александра Манчић

Крик

Ив Ерсан

Ако славна Дирерова графика, „Melencolia I“, даје потресну слику меланхолије из времена хуманизма, да ли се може сматрати да, ништа мање славан, „Крик“ Едварда Мунка, оличава на узнемирујући начин меланхолију модерног доба – пита се Ив Ерсан, теоретичар и истраживач у области социјалних наука, али и аутор једне изванредне антологије текстова на тему меланхолије. „Крик“ је симбол модерне меланхолије јер се у њему, на драматичан начин, сједињују лична патња и искуство отуђености везано за живот у Метрополи. Нељудско провањује у људско, бришу се границе између спољашњег и унутрашњег, меланхолија постаје двострука, вишеструка, свеобухватна. Онтолошко зло које гута све и изнедрује све.

Како сликати патњу? Античка уметност, ако је веровати Лесинговом *Лаокоону* (1766), изражавала ју је само уз крајњу суздржаност. Као што је гневу требало одузети нешто од његове силине, тако је и безнађе умањивано за покоју нијансу туге. Штавише, превелики душевни бол био је поштеђен директног представљања: тако је грчки сликар Тимантес, из трећег века пре наше ере, велом прекрио Агамемнонову главу (на слици „Жртвовање Ифигеније“), да би од очију заклонио ужасну жалост оца пред осудом на смрт рођене кћери. Из стидљивости? Из обзира према нормама уљудности? Из слабости уметника неспособног да прошири границе своје уметности? Не, него из потчињености сликара високом канону лепоте. У позоришту или у поезији, патња се, без сумње, може показивати у огољеном стању, у својој тренутној жестини; али не и у делу изведеном у материјалу, јер „има страсти и степена страсти који се на лицу испољавају путем ружних гримаса, и који потресају цело тело тако жестоко, да више ништа не остаје од лепе контуре смирених поза“. Показати бол а притом избећи разјапљену усну дупљу, спојити патетични набој са респектом према форми, ето у чему је успео скулптор *Лаокоона*: на чувеној мермерној скулптури, која представља тројанског хероја и његове синове у тренутку кад их даве две змије, нема ни трунке деформишуће силине. Ни трунке прекомерних извијања, ни широм отворених уста: „на слици она би постала мрља, на скулптури рупа, што би произвело крајње одуран утисак, да и не говоримо о одбојном изгледу који би тај отвор дао остатку лица, изобличеном и у гримасама“. Ако је уметник хтео да представи пример бола, инсистира Лесинг, он је то учинио са смањеном изражајношћу; схватио је, у првом реду, то да „треба ублажити крик очаја, не због тога што крик указује на приземност душе, него зато што он даје лицу одбојан изглед“.

У односу на ту и такву естетику, коју је може бити детаљно проучавао (будући да је могао прочитати поновљено издање *Лаокоона*, приликом свог боравка у Берлину 1892), Едвард Мунк је заузео управо опречан став. Када је насликао свој „Крик“, 1983, он се није супротставио само академским принципима, нити грађанском сликарству, нити импресионизму којим је једно време био очаран; његов циљ, у многоме радикалнији, био је да прекрши забране прећашњих времена. Да оскрнави „високи канон лепоте“, да заборави „лепе контуре смирених поза“, стварањем једне „ружне“ слике. Ослобођен терета традиција, некадашњих или савремених, настојећи да слика не природу, него оно што је специфично људско, уметник „антинатуралиста“ (врло брзо говориће се „експресиониста“, али етикете су овде небитне) подухватиће се да прикаже највиши степен интензитета једног чина. Он не слика тренутак који претходи кулминацији, као што је то тражио Лесинг, него кулминацију саму; он не показује физички бол, чији би узрок био само спољашњи – змија, отров, копље... – него најинтимнији могући бол. Јер, ра-

ди се о томе да се наслика душа: у громогласној тишини, вриштеће боје „Крика“ и грчевито кривудање његових линија конкретизују духовни бол, износећи невидљиво на светлост дана и чинећи објективним једно субјективно искуство.

Ево тог искуства онако како га је сам Мунк описао у свом дневнику (22. јануар 1892): „Ишао сам путем са двојицом пријатеља; и баш тад сунце зађе, небо постаде црвено као крв. Застадох, наслоних се, смртно исцрпљен, на неку ограду. Модроцрни фјорд и град били су преплављени крвљу и опустошени пламеним језицима. Моји пријатељи продужише својим путем, док ја дрхтах још увек од зебње, и осетих тад како је природом прошао дуг бесконачан крик.“ Драгоцене индикације и, наравно, на парадоксалан начин умирујуће. Оне расветљавају посматрачу порекло слике, каналишу њен смисао – значи природа је та која вришти, а не особа – оне усмеравају тумачење пружајући кључну реч: зебња од које дрхти Мунк, његов *Angst* или *Angest* (анксиозност), није ли то егзистенцијална вртоглавица коју је Кјеркегор произвео у концепт, јасно је разлучивши од страха (анксиозност, за разлику од страха, нема јасно детерминисан објект)? Није ли то, такође, нови афект, неуроза градског човека, коју је Фројд хтео да уведе у теорију? За многобројне критичаре, који су једним оком читали Мунков дневник све гледајући другим чувену слику, проблем је очас био решен: „Крик“ се јавља као радикално ново дело, које, експресивном снагом без преседана, пружа прво сликовно представљање анксиозности модерног доба.

Да ствари нису баш тако једноставне и да је „Крик“ саставни део једне веома старе традиције (чак и ако је оповргава), оно је што бих ја хтео да сугеришем. Или, боље речено, оно што сугерише сам Мунк, који је у појединим верзијама свог текста понудио једну другу кључну реч. „И осетих трунку *меланхолије*“, пише он, а у вези са другом једном сликом, насловљеном „Безнађе“, и произишлом такође из шетње у сутон, у друштву двојице пријатеља. Та алузија, час експлицитна, час прецртана у забелешкама које прате литографије „Крика“, заслужује да буде узета озбиљно: немојмо допустити да нам *Angst* заклони *Меланхолију*.

Настанак ремек дела

На дрвеној табли, величине 91x73,5 см, уметник је насликао (темпером и пастелом) композицију изузетне снаге: пресечено на два дела дијагоналом дугачке ограде, дело истура у први план лице неодређеног пола, широко отворених уста и готово шупљих очних дупљи, које се грчи држећи се за главу обема рукама, ужаснутог изгледа. Иза тог антропоморфног црва, неосетљиви на буку од које он покушава да се заштити – урлајући изгледа и сам – два пролазника се удаљавају; подно њихових ногу, фјорд, у коме се могу видети две лађе, док небо од крви вијуга над тмурним плаветнилом копна. Хроматска жестина, сукоб правих и кривудавих линија, судар косина и вертикала (црвена шипка крајње десно), контраст између равнодушности шетача и панике лика у првом плану; све скупа појачава нелагодност и вртоглавицу, осећај неравнотеже и мучнину. Влада неспокој, као у инат Лесингу, и под владавином неспокоја укидају се све блиске нам границе: оне које по обичају повлачимо између звучног и видљивог, између простора и времена, између спољашњости и унутрашњости. Додајмо: између сликара и посматрача, јер се овај први придружује овом другом у некој врсти емпатије; поглед насликаног лика пројектује своју патњу изван слике. „Само је лудак“, пише Мунк,„могао створити такву једну слику.“ Без сумње, али тог лудила нико од нас није поштеђен. Немогуће је, заиста, гледати на „Крик“ као на израз неке потпуно личне патологије; дело не сведочи, или бар не само, о му-

кама уметника који пати од алкохолизма и агорафобије (као што се не може ни свести на неки баналан залазак сунца, на некакав „Сутон над Кристијанијом"): превазилазећи увелико сиже који је у основи његовог настанка, оно, са моћном једноставношћу, постаје приступачно свакоме, и у емотивном и у интелектуалном смислу. То значи да је свако, био Скандинавац или не, у стању да у њему осети нешто „универзално", или у најмању руку европско, а што није ништа друго до меланхолично стање.

Пре него што кренемо даље, уместо упозорења, да прецизирамо. То ремек дело под називом „Крик" – или та грдобна слика: одредбе се међусобно не искључују – резултат је дугог рада; његова експресионистичка снага, ако се ту уопште ради о експресионизму, не подудара се са спонтаношћу почетних намаза боје. Напротив, Мунк је, руководећи се идејом о целини и уз много трагања, по истеку десет година рада, уврстио свој „Крик" у шири циклус, који је био изложен 1902. године у оквиру Берлинске сецесије, а који је био насловљен „Фриз живота"(врста визуелне поеме о љубави и о смрти, о болести и о усамљености, фриз у целини носи печат искушења која су задесила уметника: смрти у породици, напади анксиозности, смештање сестре у азил за умоболне... као што сведочи и о снажној подложности утицају појединих писаца: Кјеркегора, наравно, и осталих аутора „ведрог расположења" попут Стриндберга или Ибзена). А са још изразитијом тежњом ка усклађености, са манијачком педантношћу, сликар је разрадио формулу нечега о чему ћу ускоро говорити као о дуплој меланхолији. У ствари, у његовим првим истраживањима, посебно на слици „Безнађе" из лета 1892, сцена предочава само сумрак, и никакав крик не одзвања; две особе се удаљавају у дубини слике, остављајући у првом плану човека са полуцилиндром на глави; налакћен на ограду, он посматра град подно својих ногу, а нама окреће профил. Много пута прерађивана, на различитим подлогама (картон, дрво, папир), представљена сцена је претрпела радикалну промену: не само да је перспектива постала наглашенија, док вртложно кретање пејзажа као да визуализује звучне таласе, него је ћелави хуманоид, тела искривљеног у облику слова *S*, заменио човека са шеширом; чудновато створење, обучено у тамно, убудуће је лицем окренуто посматрачу; и, поврх тога, подигнутим длановима оно покрива своје уши. Више се не ради о заокупљености тужним мислима, као у „Безнађу" из 1892, него о дуплој меланхолији.

Доиста, злослутне боје, линија која се спушта с лева на десно, дехуманизација личности до стања ларве, контраст између њене патетичне слабости и жестине такозваних природних сила (за чије ковитлање се не може рећи да не подсећа на извесна Ван Гогова дела), све иде у прилог једног потресног егзистенцијалног искуства; суочен са тим аветињски бледим лицем, посматрач је као парализован, и утолико више што га змијолико заталасане линије подсећају на Горгоне. Али наша скамењеност проузрокована је не толико погледом створења колико његовим широко отвореним устима, деформисаним невероватном гримасом церења: усна дупља-око или усна дупља-полни орган буљи у нас, приморавајући нас да гледамо право у њену разјапљеност, у њено раздирање. Друга битна разлика: у улози Медузе овде није чудовиште из спољашњег света, лако одредљивих контура, него чудовишност коју лик открива *у себи самом*. Нељудско је провалило у људско, пејзаж се интериоризовао, избрисале су се све границе између споља и унутра; неартикулисани крик, то немушто урлање које је Мунк тако моћно учинио видљивим, не избија, право рекавши, ни изнутра ни из спољашности, него из та два простора спојена уједно. Они имају само једну ивицу и једну страну, као површина чувене Мебијусове траке.

Melencolia II

Колико год на то личила, ова парадоксална топологија није знак модернизма; пре би је требало назвати античком. Јер колико је важно да подвучемо новаторски карактер „Крика", сензибилност сликара према дотад непознатим облицима патње – и према онеспокојавајућој чудноватости метропола предатих на милост и немилост Роби – исто толико је важно да подсетимо да он такође следи традицију дугу два миленијума. Тиме не желимо да кажемо да је, крајем XIX века, као у време хуморалне медицине, меланхолија као осећање, темперамент или болест, још увек приписивана вишку црне жучи; али нисмо изгубили из вида, а Мунк мање него ико, њену везу са фантазијом (*phantasia*), са поремећеном имагинацијом која изнедрује илузије и халуцинације; сећамо се да она има неке везе са страхом („Кад бојазан и туга трају дуго, то је меланхолија", говорио је некад давно Хипократ); такође нисмо заборавили, пошто се то не може заборавити, да срећа и несрећа човекова долазе од његове урођене способности да сам себе доживи као другог. Хипократ, опет: „Кад би човек био један (јединствен, из једног комада), никад не би патио." Осећање да ниси у складу са самим собом, да присуствујеш својој сопственој пропасти, да си сможден од стране свемоћне природе, да си само мртва маса окружена живим стварима: одавно већ, ови симптоми саставни су део оних, уистину безбројних, које су пописали лекари и филозофи.

Може бити, рећи ће неко, да је Мунк, припојивши меланхолију слушним халуцинацијама – преведеним на мајсторски начин у сферу визуелног – остварио још већи напредак. И овде је одговор изнијансиран. Никакве сумње нема да је меланхолични неспокој, онако како га ликовне уметности представљају, пре свега поремећај чула вида: сведок св. Антоније са слика, кога мучи онолико фантастичних приказа; сведок Диреров анђео (1514), чији халуцинантан поглед прониче у ствари које су нама неухватљиве, не опажајући притом оно што ми видимо. Уосталом, управо у непокретности и тишини медитира то мистериозно биће: нема ни дашка ветра, море је као огледало, време је стало; одјекује само, можда, слабашан крик слепог миша... У том погледу, а и другде, Мункова слика сасвим јасно се супротставља Диреровој графици: то није само супротност света ларви у односу на свет анђела, то није контраст између гестикулисања и религиозне усредсређености, него је то супротстављеност буке одсуству буке. У делу Немца, гомилање немуштих предмета испод ногу особе, чија затворена уста једва да се назиру у полутами; у делу Норвежанина, урлик који израња из празнине, а не само из зјапећих уста. Мунк се изванредно вешто користи својствима звучног света, схвативши боље него ико да између ствари и звукова однос остаје неизвестан: нарочито кад је звук – крик, кад се уопште не зна одакле он излази (може једино да се каже да се *чује вриштање*, а и лексички избор којим се означава појава остаје несигуран: сликар је дуго оклевао између *Skrig* и *Geschrei*). Укратко: далеко од дијеровског хуманизма, а сасвим близу кјеркегоровској зебњи, Мунк изражава једну модерну бољку – и то мање интелектуалну него духовну – захваљујући комплетној промени регистра.

Међутим, идеја није нова као што није у потпуности нов ни начин на који је обрађена. Међу знацима меланхолије, поред мршавости, исушености, упалих очију, старачког и избораног изгледа, неизбежни Хипократ указује на: „*пиштање у ушима,* вртоглавицу, ужасне и застрашујуће снове". У XVII веку, у својој енциклопедијској *Анатомији меланхолије*, Роберт Бартон бележи да се „често може видети како особе у поодмаклом стадијуму болести праве гротескне покрете, смеју се, кревеље се, изобличују лице, говоре не-

разумљиво". И исти Бартон цитира нам Виргилија (*Енеида*, II, 728): „Сваки дах ветра ме престрављује, од најмањег шума стрепим." То долази управо отуда што меланхолик чује гласове, пиштање и цвилење, па је на највећем броју слика и представљен тако што левом руком покрива уво. Удвостручити тај покрет, имобилисати и десну руку, онемогућивши јој на тај начин сваку акцију, то се зове мајсторски потез: Мунков хуманоид није само патетичан двојник „Melencolie I", њено застрашујуће и дијаболизовано наличје – јер крик је дијаболичан, он нарушава хармонију небеских сфера – он такође подиже на други степен неспокој жртве.

„Melencolia II", ако ми се дозволи да тако прекрстим „Крик", није прво дело ликовне уметности које показује некога ко се обема рукама држи за главу: иста поза може се видети на једном Фислијевом аутопортрету или на „Вампируши с ликом кује" Шарла Мериона, да наведемо само ова два примера. Још даље у прошлости, једна фреска Сан Ђимињана показује проклетог човека у истоветној пози. Али под кичицом Едварда Мунка, тај положај тела добија интензитет без премца. Универзуму меланхоличких тема, већ богатом руинама и фантомима, химерама и костурима, Норвежанин придружује једно незаборавно лице, које истовремено изражава и индивидуалну патњу, и беспокојну скандинавску душу, и онтолошко зло.

Превела са француског
Славица Батос

■

Библиографија

ARISTOTE, *L'Homme de génie et la mélancolie: Le Problème XXX,I*, превод са старогрчког, предговор и коментари Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, 1988.

BIRAN, Maine de, *Journal intime*, (1792–1817), Paris, Plon, 1927.

BURTON, Robert, *The Anatomy of Melancholy*, увод William H. Gass, New York, The New York Review of Books, 2001.

BURTON, Robert, *Anatomie de la mélancolie*, превод са енглеског Bernard Hoepffner, Paris, José Corti, 2000.

CONSTANT, Benjamin, *Adolphe*, хронологија и увод Antoine Adam, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

DVORNIKOVIĆ, Vladimir, *Psiha jugoslovenske melanholije*, Beograd, Tersit-Signature, 1996.

ESOUIROL, Etienne, *De la lypémanie ou mélancolie*, Toulouse, Editeur Edouard Privat, 1977.

FREUD, Sigmund, *Briefe an Wilhelm Fliess 1887–1904*, Frankfurt am Main, S.Fischer Verlag GmbH, 1986.

FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, превод са немачког Jean Laplanche i J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1968.

GUARDINI, Romano, *Vom Sinn der Schwermut*, Mainz, Matthias-Grünewald-Verlag, 1983.

HAMVAŠ, Bela, *Briga o životu*, prevod sa mađarskog Sava Babić, Beograd, Centar za geopoetiku, 1994.

HAMVAŠ, Bela, *Anatomlja melanholije*, prevod sa mađarskog Sava Babić, Subotica, Rukovet br. 3, 1991.

HERSANT, Yves, *Mélancolies, de l'antiquité au XX siècle*, Paris, Robert Laffont, 2005.

КАСИЈАН, Јован преподобни, *Преглед духовне борбе*, Добротољубље II, Манастир Хиландар, 2005.

KLIBANSKI Raymond, PANOFSKI Erwin, SAXL Fritz, *Saturne et la Mélancolie*, превод са енглеског и других језика Fabienne Durand-Bogaert i Louis Evrard, Paris, Gallimard, 1989.

KRISTEVA, Julia, "La traversée de la mélancolie", *Mélancolie et dépression*, Figures de la psychanalyse, Logos-Anankè, N°4/2001, Editions Eres, 2001.

Mélancolie, génie et folie en Occident, каталог изложбе, уредник Jean Clair, Paris, Réunion des musées nationaux/Gallimard, 2005.

PANOFSKI, Erwin, *La Vie et l'Art d'Albrecht Dürer*, превод са енглеског Dominique le Bourg, Paris, Hazan, 1987.

PARMENTIER, Sabine, "Note sur le concept de "mélancolie" chez Freud", *Mélancolie et dépression*, Figures de la psychanalyse N°4/2001, Paris, Editions Erès, 2001.

PIGEAUD, Jackie, *De la mélancolie – Fragments de poétique et d'histoire*, Paris, Dilecta, 2005.

PREAUD, Maxime, *Mélancolies*, Paris, Editions Herscher, 1982.

STAROBINSKI, Jean, "La mélancolie au jardin des racines grecques", Magazine littéraire, octobre–novembre 2005, hors série N°8.
STYRON, William, *Darkness visible – a memoir of madness*, London, Vintage, 2004.

Свето писмо старога и новога завјета, превод Ђура Даничић и Вук Стефановић Караџић, Загреб, Издање Библијског друштва, 1980.

TREBJEŠANIN, Žarko, *Psihoanaliza: mali leksikon*, Beograd, Plato, 1993.

ZAHARIA, Constantin, *La Parole mélancolique. Une archéologie du discours fragmentaire*, Bucarest, Editura universitatii din Bucuresti, 1999.

ZAHARIA, Constantin, *Mélancolie haineuse*, Bucarest, L'association Roumaine des Chercheurs Francophones en Sciences Humaines, ARCHES, tome 1, 2001.

■